РАДЯНСЬКА МУЗИКА

ОРГАН ОРГКОМІТЕТУ
СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
УКРАЇНИ

№ 3
ТРАВЕНЬ—ЧЕРВЕНЬ

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО „МИСТЕЦТВО"
1938

ічна
РСР
Ін 14286

БІБЛІОТЕКА
Академії Наук
УРСР
12806.

Промова товариша СТАЛІНА

на прийомі в Кремлі працівників вищої школи 17 травня 1938 р.

Товарищі!

Дозвольте проголосити тост за науку, за її процвітання, за здоров'я людей науки.

За процвітання науки, тієї науки, яка не відгороджується від народу, не тримає себе вдалині від народу, а готова служити народові, готова передати народові всі завоювання науки, яка обслуговує народ не з примусу, а добровільно, з охотою (оплески).

За процвітання науки, тієї науки, яка не дає своїм старим і визнаним керівникам самовдоволено замикатися в шкаралупу жреців науки, в шкаралупу монополістів науки, яка розуміє сенс, значення, всесилля союзу старих працівників науки з молодими працівниками науки, яка добровільно і охоче відкриває всі двері науки молодим силам нашої країни і дає їм можливість завоювати вершини науки, яка визнає, що майбутність належить молоді від науки (оплески).

За процвітання науки, тієї науки, люди якої, розуміючи силу і значення традицій, що встановилися в науці, і вміло використовуючи їх в інтересах науки, все ж не хочуть бути рабами цих традицій, яка має сміливість, рішучість ламати старі традиції, норми, установки, коли вони стають застарілими, коли вони перетворюються в гальмо для руху вперед, і яка вміє створювати нові традиції, нові норми, нові установки (оплески).

Наука знає в своєму розвитку не мало мужніх людей, які вміли ламати старе і створювати нове, не зважаючи ні на які перешкоди, всупереч усьому. Такі мужі науки, як Галілей, Дарвін і багато інших загальновідомі. Я хотів би зупинитися на одному з таких корифеїв науки, який є разом з тим найвидатнішою людиною сучасності. Я маю на увазі Леніна, нашого вчителя, нашого вихователя (оплески). Згадайте 1917 рік. На підставі наукового аналізу суспільного розвитку Росії, на підставі наукового аналізу міжнародного становища Ленін прийшов тоді до висновку, що єдиним виходом з становища є перемога соціалізму в Росії. Це був більш ніж несподіваний висновок для багатьох людей науки того часу. Плеханов, один з видатних людей науки, з презирством говорив тоді про Леніна, твердячи, що Ленін перебуває „в бреду". Інші, не менш відомі люди науки, твердили, що „Ленін збожеволів", що його слід було б запроторити кудинебудь далі. Проти Леніна вили тоді всі і всякі люди науки як проти людини, яка руйнує науку. Але Ленін не побоявся піти проти течії, проти косності. І Ленін переміг (оплески).

Ось вам зразок мужа науки, який сміливо веде боротьбу проти застарілої науки і який прокладає шлях для нової науки.

Буває і так, що нові шляхи науки і техніки прокладають іноді не загальновідомі в науці люди, а зовсім невідомі в науковому світі люди, прості люди, практики, новатори справи. Тут за спільним столом сидять товариші Стаханов і Папанін. Люди, які невідомі в науковому світі, не мають наукових ступенів, практики своєї справи. Але кому невідомо, що Стаханов і стахановці у своїй практичній роботі в галузі промисловості перекинули існуючі норми, встановлені відомими людьми науки і техніки, як застарілі, і запровадили нові норми, які відповідають вимогам справжньої науки і техніки? Кому невідомо, що Папанін і папанінці у своїй практичній роботі на дрейфуючій крижині мимохідь, без особливого труда, перекинули старе уявлення про Арктику, як застаріле, і встановили нове, яке відповідає вимогам справжньої науки? Хто може заперечувати, що Стаханов і Папанін є новаторами в науці, людьми нашої передової науки?

Ось які ще бувають „чудеса" в науці.

Я говорив про науку. Але наука буває всяка. Та наука, про яку я говорив, називається **передовою** наукою.

За процвітання нашої передової науки!

За здоров'я людей передової науки!

За здоров'я Леніна і ленінізму!

За здоров'я Стаханова і стахановців!

За здоров'я Папаніна і папанінців! (оплески).

(*Комуніст, 20 травня*)

Указ Президії Верховної Ради СРСР про нагородження Київської державної консерваторії орденом Леніна

У зв'язку з 25-річним ювілеєм Київської державної консерваторії і за видатні заслуги в галузі підготовки музичних кадрів Радянської України нагородити Київську державну консерваторію орденом Леніна.

Голова Президії Верховної Ради СРСР М. КАЛІНІН

Секретар Президії Верховної Ради СРСР О. ГОРКІН

Москва, Кремль. 17 квітня 1938 р.

Указ Президії Верховної Ради СРСР про нагородження працівників Київської державної консерваторії

У зв'язку з 25-річним ювілеєм Київської державної консерваторії і за видатні заслуги в галузі підготовки музичних кадрів Радянської України нагородити:

Орденом Трудового Червоного Прапора

1. Михайлова Костянтина Миколайовича—професора консерваторії.
2. Муравйову Олену Олександрівну—професора-композитора консерваторії.
3. Косенка Віктора Степановича—професора-композитора консерваторії.
4. Бертьє Давида Соломоновича—професора консерваторії.
5. Магазінера Якова Самійловича—професора консерваторії.
6. Ревуцького Льва Миколайовича—професора-композитора консерваторії.

Орденом „Знак пошани"

1. Лятошинського Бориса Миколайовича—професора-композитора консерваторії.
2. Химиченка Олександра Васильовича—професора консерваторії.

Почесною грамотою Верховної Ради СРСР

1. Луфера Абрама Михайловича—професора-орденоносця, директора консерваторії.
2. Марголіну Іду Анатоліївну—доцента консерваторії.
3. Равінова Олександра Григоровича—доцента консерваторії.
4. Івановського Віктора Генріховича—професора консерваторії.
5. Чеснейшого-Чемезова Микиту Леонтійовича—професора консерваторії.
6. Євтушенка Дементія Гурійовича—доцента консерваторії.
7. Геліса Марка Мойсейовича—доцента консерваторії.
8. Гозенпуда Матвія Якимовича—професора консерваторії.
9. Козлова Ізраіля Ісааковича—професора консерваторії.

Голова Президії Верховної Ради СРСР М. КАЛІНІН

Секретар Президії Верховної Ради СРСР О. ГОРКІН

Москва, Кремль. 17 квітня 1938 р.

Про надання почесних звань професорам Київської державної консерваторії

(З постанови Центрального Виконавчого Комітету УРСР від 17 квітня 1938 р.)

На відзнаку 25-річчя Київської державної консерваторії Центральний Виконавчий Комітет УРСР постановляє:

1. Надати звання заслужених діячів мистецтва УРСР професорам Київської державної консерваторії, представленим до нагородження:

Бертьє Давиду Соломоновичу,
Муравйовій Олені Олександрівні,
Магазінеру Якову Самійловичу.

2. Надати звання заслужених артистів УРСР професорам Київської державної консерваторії:

Хазіну Льву Йосиповичу — орденоносцю,
Вільконському Степану Владиславовичу,
Каспіну Самуїлу Костянтиновичу,
Дроздо-Паляєву Федору Миколайовичу—професору,
Брун Кларі Ісааківні.

Указ Президії Верховної Ради СРСР про нагородження Азербайджанського державного театру опери і балету імени М. Ф. Ахундова орденом Леніна

За видатні успіхи в справі розвитку азербайджанського оперного мистецтва нагородити Азербайджанський державний театр опери і балету імени М. Ф. Ахундова — орденом Леніна.

Голова Президії Верховної Ради СРСР М. КАЛІНІН

Секретар Президії Верховної Ради СРСР О. ГОРКІН

Москва, Кремль. 17 квітня 1938 р.

Указ Президії Верховної Ради СРСР про нагородження працівників Азербайджанського державного театру опери і балету імени М. Ф. Ахундова, Азербайджанської державної філармонії — учасників декади азербайджанського мистецтва в Москві

За видатні заслуги в справі розвитку азербайджанського оперного мистецтва, азербайджанської музики, пісні і танців — нагородити:

Орденом Леніна

1. Гаджібекова, Узеіра Абдул Гусейн огли—композитора, народного артиста Азербайджанської РСР.

Орденом Трудового Червоного Прапора

1. Мамедову, Шевкет Ханум — народну артистку Азербайджанської РСР.
2. Ідаят-Заде, Ісмаіл Гусейн огли— головного режисера театру, заслуженого артиста Азербайджанської РСР.
3. Сарабського, Гусейн Гулі—народного артиста Азербайджанської РСР.
4. Нікольського, Василя Олексійовича—народного артиста Азербайджанської РСР.
5. Григор'ян-Мкртичян, Кнарік Аркадіївну—солістку опери.
6. Алмаз-Заде Бадалбейлі, Гамер Гаджа Ага кізи—солістку балету.
7. Багірова, Мамед Тагі Аббас огли— заслуженого артиста Азербайджанської РСР.
8. Гаджібабабекова, Гусейн Ата Султан огли—заслуженого артиста Азербайджанської РСР.
9. Гроссмана, Якова Азарійовича— хормейстера опери.
10. Ібрагімова, Мірза Аджар Заде— начальника Управління в справах мистецтв при РНК Азербайджанської РСР.

Орденом „Знак пошани“

1. Мамедова, Бюль-Бюль—заслуженого артиста Азербайджанської РСР (раніше нагородженого орденом Трудового Червоного Прапора).
2. Гасанова, Ашраф Гасан огли — диригента опери.
3. Іскандерова, Аділь Різа огли—режисера опери.
4. Султанова, Адхем Фарадж огли—художника опери.
5. Мамедову, Азіза Ханум — заслужену артистку Азербайджанської РСР.
6. Глієра, Рейнгольда Морицовича—народного артиста РРФСР, АзРСР і Узбецьк. РСР (раніше нагородженого орденом Трудового Червоного Прапора).
7. Гусейн-Заде, Алекпер Гусейн огли—артиста опери.
8. Левіна, Матвія Абрамовича—артиста опери.
9. Кеворкова, Сергія Микитовича—балетмейстера опери.
10. Мамедова, Дадаш Шарапли—артиста опери.
11. Рзаєва, Якуб Кязімовича—артиста опери.
12. Сагіян, Мушег Михайловича—художника опери.
13. Султанова, Аджар Алі Аббас огли—артиста опери.
14. Карягди, Джабар — народного співця.
15. Надірадзе, Вахтанга Івановича—балетмейстера опери.
16. Іонісян, Аванес Айрапетовича—заслуженого діяча мистецтв Азербайджанської РСР, диригента оркестру народних інструментів філармонії.
17. Азім-Заде, Азім Аслан огли—народного художника, наукового консультанта театру опери і балету.
18. Прімова, Курбан Бахшалі огли—народного артиста Азербайджанської РСР.
19. Козлова, Володимира Михайловича—концертмейстера опери.
20. Тагі-Заде, Ніязі Зульфугаровича—композитора, диригента опери.
21. Наджафову, Хокіма Юсуф кізи—артистку оркестру народних інструментів філармонії.
22. Мустафаєву, Сона Ейюб кізи—артистку опери.
23. Рзаєва, Асад Ахмед огли—ашуга.
24. Азарян, Ават Аракеловича—ашуга.
25. Тверецького, Петра Васильовича—режисера опери.
26. Рзаєву, Хагігат Алі-кізи—артистку опери.
27. Зулалова, Алі Абдул огли—артиста опери.
28. Ратнера, Ісаака Марковича—соліста оркестру опери.
29. Мустафаєва, Беюк Ага Гаджі Ага огли—артиста опери.
30. Садихова, Алі Овсад Міралі огли—артиста опери.
31. Ордубади, Мамед Сеід Гаджі Ага огли—поета.
32. Кулієву, Салтенет Мамед Бек кізи—артистку опери.
33. Сафарова-Анатолли, Ахмед Мухтар—артиста опери.
34. Маіляна, Антона Саркісовича—композитора.
35. Рзаєва, Расул Ібрагімовича—директора філармонії.
36. Абасова, Шамсадін Бахлул огли—директора опери.
37. Саркісову, Гаяне Йосипівну—заступника начальника Управління в справах мистецтв при РНК Азербайджанської РСР.
38. Іскандерову, Гюльара Ханум—артистку опери.
39. Мехтієву, Беюк Ханум Гейдар кізи—помічника режисера опери.
40. Бабаєву, Маріам Нерсесовну—артистку опери.

Голова Президії Верховної Ради СРСР М. КАЛІНІН
Секретар Президії Верховної Ради СРСР О. ГОРКІН

Москва. Кремль. 17 квітня 1938 року.

Перемога непорушного блоку комуністів і безпартійних

Блискуча перемога непорушного сталінського блоку комуністів і безпартійних на виборах до Верховної Ради УРСР, на виборах до Верховних Рад союзних і автономних республік викликала величезне піднесення і захоплення серед трудящих соціалістичної батьківщини.

За кандидатів сталінського блоку український народ віддав 99,55 процента голосів з числа виборців, що взяли участь у всенародному голосуванні.

Це є блискучею демонстрацією радянського патріотизму, любові і величезної відданості справі більшовицької партії, вождеві і вчителеві трудящих усього світу — кращому другові українського народу — товаришеві Сталіну.

Український народ обрав першим своїм депутатом великого Сталіна, непохитних більшовиків і соратників вождя, стахановців фабрик і заводів, майстрів колгоспного врожаю, людей, відданих справі партії Леніна — Сталіна.

Цим український народ ще раз, як і завжди, продемонстрував свою єдину, могутню волю до дальшої боротьби за перемогу комунізму.

Блискуча перемога блоку комуністів і безпартійних є також прояв жагучої ненависті до ворогів народу, до тричі проклятих, мерзенних агентів кривавого фашизму, лакеїв міжнародної контрреволюції, троцькістсько-бухарінських і буржуазно-націоналістичних бандитів.

Одностайність, з якою виборці віддали свої голоси блокові комуністів і безпартійних, є грізною пересторогою фашистським паліям війни, польським панам і німецьким баронам, які готують плани збройного нападу на Радянський Союз, на форпостну Радянську Україну. Але ніколи не здійснитись фашистським планам поневолення вільних і щасливих робітників і колгоспників Радянського Союзу. Вільний радянський народ, керований партією Леніна — Сталіна, ще раз продемонстрував своїм голосуванням 26 червня свою готовість грудьми захищати своє радісне, щасливе життя і відповісти на удар паліїв війни нищівним ударом, смертельним для фашизму.

Вибори 26 червня показали нерозривну братерську єдність народів Радянського Союзу. Блискуча перемога сталінського блоку яскраво довела міцність, непорушність дружби і союзу українського народу з великим російським народом. Союз цей відчувається в кожному кроці спільної боротьби за комунізм. Український народ пам'ятає і цінить братерську допомогу великого російського народу на всіх етапах боротьби за вільну Радянську Україну.

Український народ співає пісню братерської подяки:

„І народ наш завжди пам'ятає
допомогу російських братів,
Україна — від краю до краю
Стала вільна на віки віків".

Слова ці лунають по великих просторах квітучої Радянської України.

Ніколи і нікому не розірвати сталінську дружбу братерських народів. Весь багатомільйонний, багатонаціональний радянський народ міцно згуртований навколо більшовицької партії, навколо вождя і друга — великого Сталіна. Це величезної сили, небувале в історії моральне і політичне єднання народів Радянського Союзу знайшло своє радісне виявлення в блискучій перемозі блоку комуністів і безпартійних. В цій перемозі звучить велика подяка партії, любов до вождя і друга українського народу, до великого Сталіна, який повсякденно дбав і дбає про розвиток Радянської України — невід'ємної частини великого Радянського Союзу.

За роки радянської влади Радянська Україна, ідучи шляхом, вказаним партією Леніна — Сталіна, перетворилась в індустріальну країну. За роки сталінських п'ятирічок створена велика промисловість, створене нове машинобудування, сільське господарство стало найпередовішим, найміцнішим у світі. На українській землі працюють тепер 998 машинно-тракторних станцій, 27347 колгоспів, 597 радгоспів. Бурхливо розвивається українська радянська культура, національна формою і соціалістична змістом. На 1 січня 1938 року письменність серед українського народу досягла 97,7%, а на Західній Україні, яка перебуває під кабалою польських поміщиків і капіталістів, серед 7-мільйонного населення налічується близько 2,5 мільйона неписьменних. Зіставлення лише цих цифр свідчить про радісне, культурне, заможне життя населення Радянської України і про темряву та злидні поневоленої Західної України.

Бурхливо розвивається наповнене здоровими соками справжньої народності радянське мистецтво. Яскравим виявом розвитку мистецтва на Україні є відзначення радянським урядом досягнень Київської консерваторії, нагородження її Орденом Леніна і працівників її — орденами Союзу.

До дня виборів радянська музична культура здобула блискучу перемогу на конкурсі піаністів ім. Ізаі в Брюсселі. Радянська культура є найпередовішою в світі, повною творчого піднесення. Мужньо і радісно, з великим творчим піднесенням, український народ разом з народами великого Радянського Союзу будує комуністичне суспільство. Велика любов до своєї батьківщини, безмежна відданість і подяка великому Сталіну звучать в радісних піснях народів Союзу.

Слова народної поетеси Марії Миронець відображають почуття всіх трудящих соціалістичної батьківщини:

„Краю рідний, краю милий, краю мій веселий,
В тебе люди всі щасливі у містах і селах.
Хай живе наш мудрий Сталін — сонце наше ясне,
Це ж бо він подарував нам всім життя прекрасне!"

Еміль Гілельс — лауреат міжнародного конкурсу піаністів ім. Ізаї в Брюселі, діставший першу премію

Яків Флієр — лауреат міжнародного конкурсу піаністів ім. Ізаї в Брюселі, діставший третю премію

Готуймось до декади радянської музики

Організація композиторів повинна заздалегідь підготуватися до декади радянської музики, присвяченої XXI річниці Великої соціалістичної революції. Розв'язання цього центрального завдання буде неповним, якщо одночасно з рішенням низки організаційних завдань, зв'язаних з підготовкою декади радянської музики, не будуть обговорені творчі принципіальні питання і не буде узагальнений весь матеріал, створений за останній рік творчої діяльності радянських композиторів України.

Нам допомагають принципіальні настанови комуністичної партії і радянського уряду про шляхи розвитку радянського мистецтва. Ці настанови—загальновідомі і дані нам в статтях газети „Правда", в історичних рішеннях ЦК ВКП(б), висловлюваннях великого друга радянського мистецтва, вождя народів—великого Сталіна.

Вся робота комуністичної партії і радянського уряду пройнята величезним піклуванням про розвиток радянської культури, національної формою і соціалістичної змістом.

Декади національних мистецтв братерських народів, що проходили в Москві, є не лише показниками чудових досягнень окремих республік у галузі будівництва радянської культури, але й є принципіальними виступами, що вказують на те, по яких лініях повинне розвиватися мистецтво, зокрема музична культура СРСР.

Справжня народність, проникнення її в творчу діяльність радянських композиторів, органічне з'єднання багатств народно-пісенної культури з високою технічною майстерністю композитора,—все це потрібно поставити в ще більшій мірі на службу реалістичному розкриттю ідейно-художнього задуму, покладеного в основу творів композиторів, що повинні бути гідними доби соціалізму.

Чисто формальне розв'язання музичного матеріалу, без його ідейного переусвідомлення в плані вимог, які висувають радянський народ і його соціалістична дійсність, ведуть до того, що задум композитора розтворяється в стильових особливостях зразків музичної культури минулого, які настільки впливають на творчість окремих композиторів, що творча індивідуальність їх дуже мало виявляється, перебуває в полоні впливів музичної культури минулого. Не всі впливи композиторів минулого є порочними, але ми застерігаємо проти розчинення індивідуальності радянського композитора, ми проти того, щоб ідейний задум композитора розчинявся переважно в старих звичних способах музикального мислення.

Якщо взяти, наприклад, лише одну галузь романсу, то тут це становище підкріплюється великим фактичним матеріалом. Композитори на Україні ще не створили радянського романсу, бо порівняно вдалі зразки створені під впливом таких майстрів романсу, як Рахманінов, Чайковський та інші. Як правило, написані в такому плані вокальні твори більш популярні і вони осідають в репертуарі співаків, а романси на слова радянських поетів, на радянську тематику, демонструються часто пристосовно до історично-революційних і пам'ятних дат.

Чому це так? Аналізуючи роботу радянських композиторів над радянською тематикою в романсі, ми помічаємо, що ця робота часто робиться нашвидку, в порядку обслуговування пам'ятної дати. У прагненні обслуговувати відповідною літературою пам'ятні дні виявляється активність композиторів великого соціального значення, але

ця робота робиться похапцем, музична реалізація поетичних образів має сліди неохайності і часто є роботою низької якості. Романси виходять мало художніми і, як правило, не осідають в репертуарі виконавця. Це становище треба докорінно змінити. Необхідно посилити творчу активність композиторів в справі створення радянського романсу, де повинні відбитися почуття радянської людини, любов до батьківщини, прагнення захищати її всіма силами, безмежна ненависть до ворогів і зрадників, любов до партії, до героїв радянського народу, до любимого Сталіна. І все це повинне бути пройнятим такою теплотою і щирістю почуття, яке завжди вороже всяким сентиментальним виявам почуттів і салонному штампу. Звідси, як ніколи, постає завдання не лише працювати над музичним втіленням тексту, але й над шуканнями таких поетичних творів, що посилюють музичний вплив романсу на слухача.

Більшість наших композиторів пишуть останнім часом романси на тексти Пушкіна, Лермонтова. Це відрадний факт. Поезія класиків російської літератури, як і всі явища в культурній діяльності великого російського народу, завжди живили і благотворно впливали на розвиток культури братерських народів нашої батьківщини та на культуру Радянської України. Але це зовсім не означає, що над текстами радянських поетів треба працювати переважно в плані масової пісні або жанрового романсу, присвяченого черговій історично-революційній даті.

На своїх творчих нарадах композиторам і виконавцям треба обговорити вже наявну продукцію як в галузі масової пісні, так і романсу, борючись за здорову, емоційно-насичену мову творів.

Єдиною порадою композиторам для того, щоб уникнути відтінків сентиментальності і салонності в романсі, штампованих, банальних інтонацій у масовій пісні, треба проникнути композитору в товщу народної творчості, глибоко вивчати її і збагачувати свою творчість життєстверджуючим оптимізмом, мужньою бадьорістю, справжнім ліризмом і глибокою мудрістю, правдивістю, що є характерною особливістю народної творчості. Але це завдання, як і ряд інших, нездійсниме без посилення справжньої критичної діяльності як у загальних питаннях напряму творчості радянських композиторів, так і в питаннях окремих їх творів. На творчих нарадах і оглядах організації композиторів явно недостатні критичні висловлювання у виступах музикознавців, композиторів і виконавців. Не досить також критичних виступів у газетах і спеціальних журналах. Це стосується не лише виступів музикознавців і рецензентів у пресі, але в рівній мірі стосується і характеру висловлювань.

Музичну громадськість не задовольняє те, що у виступах музикознавців і в рецензіях їх не ставляться принципіальні питання про напрямок творчості окремих композиторів, а якщо взяти творчі наради композиторів хоч би Києва, то тут у висловлюваннях помітні міркування переважно про формальну сторону твору, про техніку автора. Як тільки з'являється трохи свіжіша гармонізація і цікавіша поліфонія,—композитори вже цим задовольняються і „розшаркуються" перед автором, і майже завжди залишають осторонь такі питання, як стиль автора, спрямованість твору, характеристика дальшого росту композитора і т. д.

Оцінки в більшості випадків ліберальні, без принципіальної загостреності, без висновків. У виступах весь час помітна обережність, як би не зачепити самолюбство автора. Така атмосфера явно не сприяє справжній творчій роботі. Композитори повинні пам'ятати, що сміливість у критичних міркуваннях і принципіальність в оцінках тільки поліпшують виховання і розвиток композитора. Ми проти заушницької критики, але ми також проти критики з оглядкою на те, що скаже „вельмишановний Іван Іванович". Ми за здорову критичну атмосферу, за обговорення даного твору по суті, з усіма випливаючими звідси наслідками.

Тільки таким чином можна мобілізувати творчий колектив на задоволення запитів радянської музичної культури, що значно виросла. Особливо великі завдання покладаються на критику в справі формування творчого обличчя молодого композитора. Факти говорять, що в цьому напрямку існують у відношенні до молодих обдарованих композиторів невірні ставлення. Обдарованого молодого композитора, якщо він написав щонебудь цікаве, нагороджують надмірними, непотрібними похвалами, і, як наслідок цього, композитори (часто технічно неповноцінні) ставляться надто несерйозно до свого дальшого навчання і вдосконалення. В цьому морі похвал губляться окремі застереження про те, що композитор не тільки ще технічно неповноцінний,

але навіть у своїй творчості не перемагає дуже сильних впливів, що виявляються в повному підкоренні даного композитора стилю найвидатніших майстрів минулого.

Мерзенна робота ворогів народу, які засіли в свій час на різних ділянках будівництва музичної культури, провадилась таким чином, щоб позбавити радянське мистецтво зразків високого творчого піднесення і майстерності. З цією метою вороги систематично орієнтували творчість композитора лише на примітив, на провінціалізм, на технічну безпорадність, що поєднувалось з розвалом систематичної пропаганди кращих творів радянських композиторів братерських національностей.

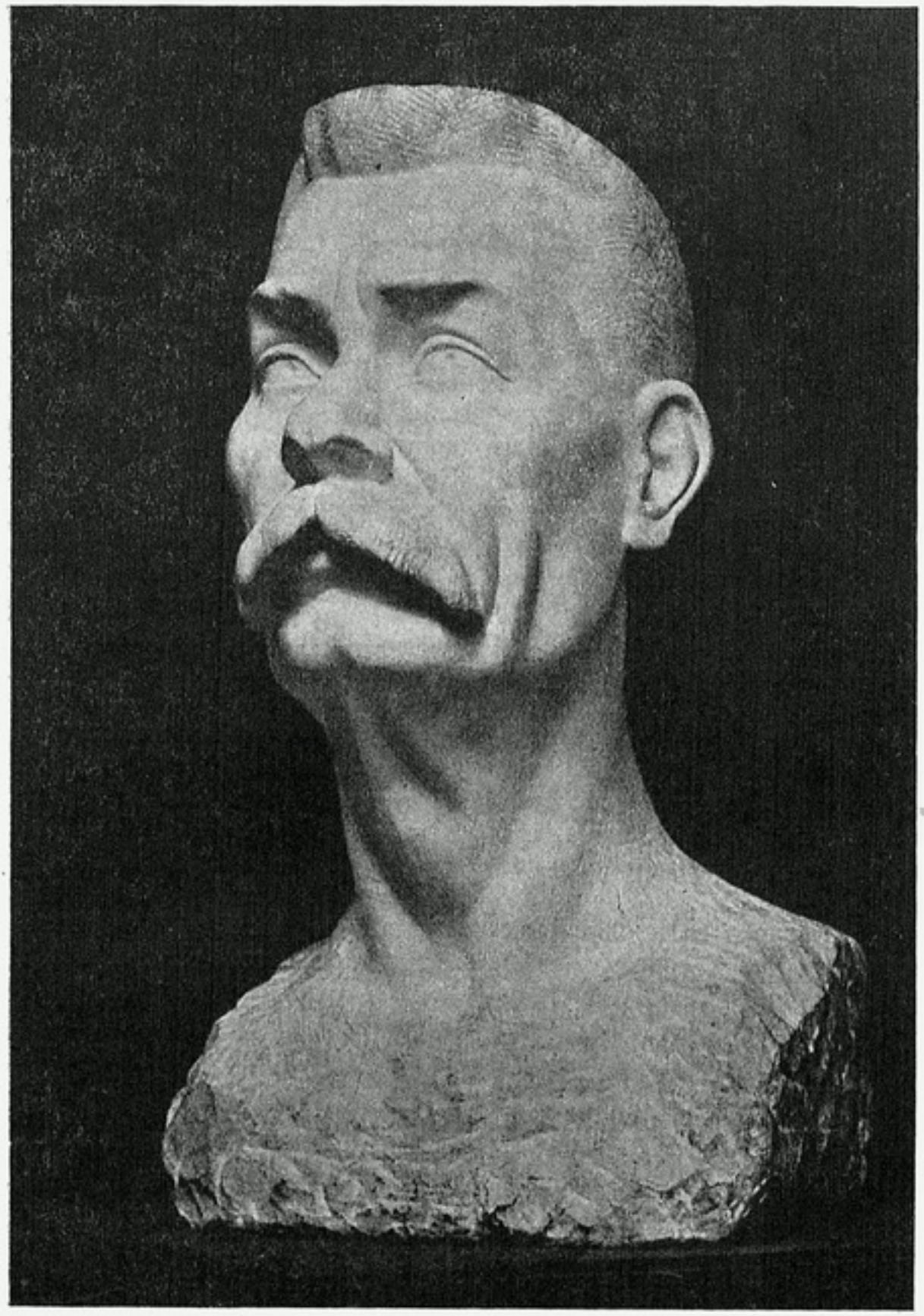
Все це мало на меті зірвати роботу творчого колективу по опануванню висотами музичної культури, висотами майстерності і досконалості. Навіть тепер на музичному фронті Радянської України не все гаразд. Це стосується справи систематичної пропаганди творів радянських композиторів України. Концертні організації за зимовий сезон явно не досить демонстрували нові твори радянських композиторів взагалі і українських зокрема. Особливо це було помітно по лінії демонстрування камерної музики. У справу популяризації радянських творів був внесений нездоровий комерційний розрахунок. Необхідно цю найгрубішу помилку концертних організацій негайно виправити.

В симфонічних концертах на літніх майданчиках треба максимально продемонструвати твори радянських композиторів братерських народів, показати все нове і художньо цінне з творів українських радянських композиторів. Це має не тільки величезне значення для ознайомлення широких мас слухачів з музикою радянських композиторів, але й є могутнім стимулом для дальшого росту самих композиторів.

Не слід забувати елементарну істину про те, що твір, не виконаний кваліфікованим виконавцем, не звучить не лише для слухача, але й для самого автора. Відсутність же систематичного демонстрування творів автора є великою перешкодою в справі дальшого вдосконалення композитора.

Необхідно протягом літнього періоду концертним організаціям, разом з спілкою композиторів, підготувати високоякісний матеріал для того, щоб систематично демонструвати не лише окремі твори, але й влаштовувати тематичні авторські концерти радянських композиторів, запрошуючи видатних майстрів музичної культури.

Всі поставлені питання надзвичайно важливі. Ми повинні їх врахувати, готуючись до декади радянської музики, мобілізуючи композиторів на дальший розвиток радянської музичної культури.



П. Ульянов. М. Горький. Мармур. Ювілейна виставка

М. Піксанов
Член-кореспондент Академії наук СРСР

Горький і музика

Коли недавно з'явилася велика книга І. Ейгеса „Музика в житті і творчості Пушкіна", нікому не видалося це дивним—так звично зустрічати статті, доповіді, брошури на тему: „Пушкін і музика". Але я впевнений, що в застосуванні до Горького така тема видається несподіваною і спірною.

Тим часом Горький все життя був дуже заглиблений у музичну стихію. Він був добре знайомий з різноманітними формами музики—народної і культурної. Він багато писав про музику. Він, нарешті, музикальний у своєму літературному стилі.

Музика оточила Горького ще в ранньому дитинстві. То була особлива, старовинна народна музика, насамперед—народна пісня.

Про зв'язки Горького з народною піснею я докладно говорю в іншому місці [1]. Тут лише нагадаю, що в самій сім'ї Горького була високо обдарована народна співачка—його бабуня, Акуліна Іванівна Каширіна. Вона знала і співала багато ліричних народних пісень. За часів дитинства Горького, тобто в 70 роки минулого сторіччя, рідне місто Горького, Нижній, що тепер носить його ім'я, було охоплене тісним кільцем народного мистецтва, в тому числі—і народної пісні, багатої в старому Нижегородському краї. Горький, наприклад, згадує, що в Нижньому на двір до Каширіних заходив жебрак, сліпий співак Нікітушка, широкому репертуарові якого заздрила сама бабуня. Жадібно слухав Альоша Пешков і хорові народні співи. Характерно, що незабаром уже він і сам керував маленьким хором. Один з друзів його юнацтва, І. А. Картіковський, розказує, як провадили вони з Горьким та іншими юними приятелями літні вечори в Нижньому, на „Зоряному" ставку. „Максимич і тут був нашим учителем і керівником. Він палко любив співи і готовий був співати без кінця, забуваючи про все навколишнє. Його настрій передавався і нам. Співали ми не тільки з захопленням, але й з великим почуттям, на яке тільки ми тоді були здатні. Співали виключно сумні пісні. Співали ми складно і, мабуть, непогано, бо біля яру збиралися люди, довго слухали наші співи і підбадьорювали нас, маленьких співаків" [1].

Ще пізніше, з осені 1888 року, коли двадцятирічний Пешков служив сторожем на залізниці, начальник станції Петровський з приятелями влаштовував вечірки-пиятки—„монашеське життя". В автобіографічному оповіданні „Сторож" Горький згадував: „Петровський знімає мене з вартування для участі в „монашеському житті", бо я знаю багато гарних пісень, непогано вмію „сказувати" їх... „Пешков, валяй!"—кричить він. Становлюсь до стіни і „валяю". Нарочито вибираючи зворушливі і красиві, я „сказую" пісні, намагаючись розкрити красу слова і почуття, заховану в них".

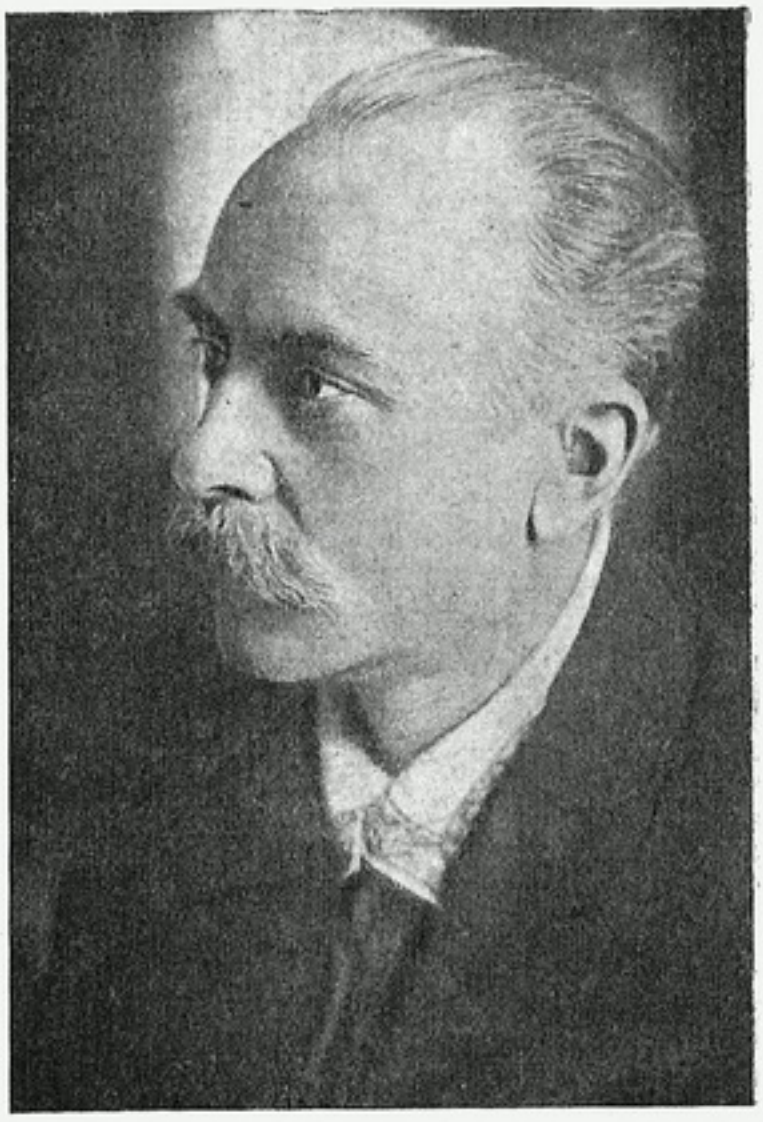
В дитинстві Альошу оточувала і інша музика—культова. Зобов'язаний відвідувати всенощні і обідні, хлопчик слухав церковний спів. В Нижньому орудував тоді знаменитий Рукавішніковський церковний хор, і двоюрідний брат Горького—Саша Каширін—був солістом в цьому хорі. Як і Чехов, молодий Горький любив слухати церковний дзвін. В оповіданні „Льодоплав", описуючи весняні роботи на Оці, проти Нижнього, Горький згадує: „В усі звуки вливається дзвін, пом'якшений відстанню, хвилюючий душу". І тут же читаємо: „Місто, приліпившись до гори, співає дзвонами всіх дзвіниць, піднесених у небо, мов білі труби любимого мною органа в польському костьолі". Відмітимо яскраву рисочку: любов до органа у хлопчика.

---

[1] Н. Пиксанов. Горький и фольклор. ГИХЛ, 1935. Друкується друге видання.

[1] Збірник „Горький в Татарстане". Казань. 1932.

А. М. Луфер — професор-орденоносець, директор Київської ордена Леніна консерваторії, нагороджений почесною грамотою Верховної Ради СРСР



Л. М. Ревуцький — професор-композитор Київської ордена Леніна консерваторії, нагороджений орденом Трудового Червоного Прапора

Б. М. Лятошинський — професор-композитор Київської ордена Леніна консерваторії, нагороджений орденом „Знак Пошани"

В. С. Косенко — професор-композитор Київської ордена Леніна консерваторії, нагороджений орденом Трудового Червоного Прапора

К. М. Михайлов—професор Київської ордена Леніна консерваторії, нагороджений орденом Трудового Червоного Прапора

Органна музика — це вже вихід в іншу стихію, з народної музики в світ музики „культурної".

Навіть у міських низах, у середовищі майстеровщини, дрібного купецтва, складалися нові смаки. Коли А. І. Каширіна хвалила старовинні „вірні" пісні, то їй „промовисто" говорили: „Нині, матушко, інша мода". І вже у Каширіних наспівували уривки романсів і куплетів з „кіятра". В обдарованому роді Каширіних різноманітно позначалися музичні здібності. Яків Каширін, дядько Горького, був обдарованим гітаристом. В „Дитинстві" Горький розповідає про його виступи на родинних вечорах у бабуні: „Тихенько пощипуючи струни, він грав щось зворушливе, що мимоволі піднімало на ноги. Його музика вимагала напруженої тиші; квапливим струмком вона бігла звідкись здалека, проникала крізь підлогу в стіни, і, хвилюючи серце, викликала незрозуміле почуття, сумне і неспокійне. Під цю музику було жаль усіх і себе самого, дорослі здавалися малими, і всі сиділи нерухомо, затаївшись у задумливому мовчанні".

Інструментальна музика бувала, звичайно, доступною хлопчикові Пешкову і в інших видах. Він, напевно, слухав музику садових оркестрів, на „народних гулянках". Звичайно, йому були добре знайомі мандрівні вуличні музиканти. В ті часи по містах і трактирах виступали арфістки: напевне, Альоша часто слухав їх на тих пароплавах, де він у своєму хлоп'яцтві служив посудником і кухонним хлопчиком.

Музика культурного суспільства довго була недоступна сприйманню Альоші Пешкова. Довго він не бачив поблизу рояля, віолончелі. Коли здалеку, з вулиці, він прислухався до звуків рояля, що неслися з відкритого вікна інтелігентської квартири, йому здавалося, що „грали на якихось особливих гітарах". Слухаючи таким же способом гру на віолончелі, він плутався в акомпанементі рояля. Але така була музична чутливість хлопчика і взагалі його душевна обдарованість, що сприймання гри на віолончелі і роялі були надзвичайно глибокі.

В „Дитинстві" Горький розповідає, як, тікаючи з церкви від всенощної і блукаючи вулицями, він одного разу, у весняну відлигу, почув особливу, невідому раніше, музику. „З квадратної кватирки вікна, разом з теплим паром, струменів на вулицю незвичайний звук, немов хтось дуже сильний і добрий співав, затуливши рота; слів не чути було, але пісня здавалася мені дивно знайомою і зрозумілою, хоч слухати її заважав струнний дзвін, докучливо перебиваючий пісню. Я сів на тумбу, зміркувавши, що це ґрають на якійсь скрипці чудової потужності і нестерпної—тому що слухати її було майже боляче. Іноді вона співала з такою силою, що, здавалося, весь будинок дрижить, і гудуть шибки у вікні. Капало з дахів, з очей у мене теж закапали сльози. Непомітно підійшов нічний сторож і зіпхнув мене з тумби... Майже кожної суботи я став бігати до цього будинку, але тільки одного разу, весною, знову почув там віолончель—вона грала майже безперервно до півночі; коли я повернувся додому мене набили".

Підлітком Пешков часто слухав гру на роялі—у виконанні тієї сусідки по будинку, красуні-вдови „дуже знатної людини", яку він назвав Королевою Марго і увічнив в яскравих спогадах. Горький розповідає: „Мені було приємніше дивитись на мою даму, коли вона сиділа біля рояля, граючи одна в кімнаті. Музика сп'яняла мене, я нічого не бачив, крім вікна, і за ним, у жовтому світлі лампи, струнку фігуру

жінки, гордий профіль її обличчя і білі руки, що, немов птахи, літали по клавіатурі".

Слухав хлопчик і відмінну гру на скрипці—в квартирі тієї ж Королеви Марго. „Рідше інших до неї приходив високий, невеселий офіцер з розрубленим лобом і глибоко захованими очима, він завжди приносив з собою скрипку і чудово грав—так грав, що під вікнами зупинялися прохожі, на колодах збирався народ з усієї вулиці".

Коли юнак Горький з Нижнього переїхав до Казані, то у великому університетському місті він ще більше наблизився до музики. В Казані була опера, і ось, з повідомлення самого Горького в пресі, ми довідуємось, що він там співає протягом одного сезону хористом в оперних спектаклях. „У мене,—повідомляв Горький одному журналістові,—тоді був дуже не поганий другий тенор. І я, дійсно, тоді співав в хорі. Та й взагалі в той час я любив і вмів співати"[1]. Прослужити один сезон хористом в опері—це означало особливо для такого обдарованого юнака, добре ознайомитись з оперним репертуаром, з оркестром, з вокальним мистецтвом.

Характерно, що зв'язок з оперним театром позначився в тому, що юнак спробував стати музикантом. В „Моїх університетах" Горький розповідає, що під час тяжкої служби в казанській булочній він „з нудьги почав учитися грати на скрипці, пиляв ночами в магазині, бентежачи нічного сторожа і мишей". „Музику я любив і став займатися нею з великим захопленням",—додає Горький. Його вчителем був скрипаль театрального оркестру. Однак, неприємний факт (злодійство вчителя-скрипаля) обірвав навчання.

Юнак Пешков так жадібно тягнувся до музики і так томився без неї, що готовий був слухати її в найнезвичніших умовах. В автобіографічному оповіданні „Музика" Горький розповідає, як в молодості, бувши заарештованим і приведеним на допит у кабінет жандармського полковника, він, у перерві допиту, коли полковник пішов,—заслухався майстерної гри піаністки, дружини полковника. „Спочатку мелодія п'єси була невловима, альти і тенори звучали незв'язно, тяжкі зітхання басів говорили про щось наполегливо і суворо, а в цілому це нагадувало картину осені: по скошених луках, по жухлій траві тече сирий холодний вітер, тремтить змерзлий ліс під його натиском, роняючи на землю останнє золоте листя. Вдалечині журно співає дзвін невидимої церкви.

Потім серед поля з'явився чоловік з відкритою головою. Високо піднявши руки, він біжить, гнаний вітром, як „перекотиполе";—біжить і все оглядається назад. Глухий, темний гомін супроводжує його, а далини польові стають все ширшими, все глибшими і, зменшуючись перед ними, він зникає з землі.

Жінка перестала грати і сидить нерухомо, опустивши руки, вона сидить так дуже довго.

Я дивлюсь на неї крізь квіти, ні про що не думаючи, у грудях все ще звучить красива луна. Я пам'ятаю тільки одне: не треба ворушитись.

Потім права рука її повільно і ніби неохоче знову лягла на клавіші, і знову мене обіймають урочисті акорди. Я слухаю їх, закривши очі. Мені здається, що велика юрба людей складно і однодушно благає когось, благає з сльозами гніву і відчаю. Це дуже тяжка, могутня п'єса, і дивно, що така маленька жінка може так сильно грати.

І ця п'єса зовсім позбавила мене свідомості дійсності..."[1]

Наближався час, коли Горький став письменником. Як оглядач і фейлетоніст, в „Самарской газете" в 1895 році, молодий автор часто торкався музики. Тут він писав про виставу „Фауст", про співаків Унковського, Мазіні, Н. Фігнера, про оперетку. Особливо багато він писав в „Нижегородском листке" під час Всеросійської виставки 1896 року. Ось кілька назв тодішніх його статтей: „Про музику на Всеросійській виставці", „Загальнодоступні концерти", „Концерт оркестру хорватських студентів", „Концерт В. І. Главача".

Характерно, що серед цих статтей ми знаходимо один (зовсім невідомий) фейлетон, під назвою „Соло". Тут, віддавшись своїй музичній фантазії, молодий автор накреслює план музичної картини: „Пробудження лісу". Ось уривки з фейлетону. „Пробудження лісу" почали струнні інструменти ніжним мрійним піаніссімо. Здавалось ледве сіріє світанок, ще сонце далеко, але вже ліс відчуває ранок і сонно тремтить назустріч йому. Свиснула піколо-флейта,—прокинулась якась пташка.

[1] Кир. Левин. Страничка к биографии М. Горького. „Русское слово", 1902, № 297.

[1] „Русское слово", 1913, № 150.

Фагот заспівав—наче пугач прощався з нічною пітьмою. Гобой вторив йому, як луна, альт-горни вступили в ці звуки, і все сміливіше співала піколо-флейта. А ліс шумів—тимпани, контрабас, віолончелі лили в повітря густі, але тихі, красиві звуки... Англійський ріжок меланхолійно заспівав тиху, мрійну мелодію, і скрипки, під сурдинку, вторили йому. Скорботно загудів фагот і завмер. Звуки скрипок ставали все яснішими і красивішими... Сонце сходило, перші проміння його вже сковзнули по небу, над лісом, і ліс усе повніше шумів назустріч ранкові... Порив вітру пронісся по лісу, що прокидався. Сумно застогнали старі дерева, вже байдужі до сонця. Шумно зашелестіло листя, весело защебетали пташки. І в саду, мов шумніше стало від цього ранкішнього привіту лісу могутньому сонцю" [1].

Зіставте цю фантазію з тими сторінками повісті „В людях", де Горький описує свої мандрування підлітком по сусідньому з Нижнім лісу. Чудове, це справді музичне сприймання життя природи, лісного шуму, співу птахів, що позначилося і в пізнішій повісті, і в ранньому фейлетоні. Чудове і знання музичних інструментів, що входять в оркестр.

У листі до А. Д. Гриневіцької від 24 серпня 1900 р. Горький повідомляє, що задумав написати статтю про музику і оперу, а в листі до К. П. Пятницького від 25 липня 1902 р. ми ще читаємо: „Вчуся грати на піаніно, щоб навчитися грати на фісгармонії; впевнений, що навчуся". „Це необхідно, бо я задумав одноактну п'єсу „Людина". Дійові особи: людина, природа, чорт, ангел. Це вимагає музики, бо повинно бути написано віршами..." [2]

Надзвичайно цікавий епізод 1900 року розповідає в своїх спогадах про Горького відомий письменник Скіталець (С. Петров): „Якось він навіть проспівав перед нами в особах жартівливу оперетку невідомого автора на одну дію, ніби десь надруковану і поставлену в якомусь театрі, до такої міри забавну, що всі ми реготали до сліз. Згодом я переконався, що такої оперетки ніхто ніколи не писав, і навіть сам оповідач не міг пригадати її змісту, створеного, очевидно, експромтом". І до цього Скіталець ще додає: „Горький був від природи надзвичайно музикальний, мав велике музикальне чуття. Мені якось довелося бути в числі слухачів його розмови про музику з знаменитими музикантами і композиторами світового масштабу,—розмови, яка затяглася на кілька годин, в якій Горький виявив серйозне розуміння і знання історії класичної музики: можливо, що, крім природної музикальності, він мав і літературні знання в цій галузі" [1].

В спогадах композитора А. А. Спендіарова (записаних Н. Шебуєвим) про зустрічі з Горьким в Криму в 1902 р. говориться, що в Горького в Олеізі тоді бували, поряд з літераторами, також і композитори, співаки—Спендіаров, Рахманінов, Шаляпін. „Музику О. М. страшенно любив. На його прохання я, запрошуючи його до себе, завжди влаштовував у себе концерти. Одного разу влаштував квартетний вечір з солістів симфонічного оркестру в Ялті. Цей вечір найбільше сподобався Горькому. А з квартетів—найбільше квартет Бетховена. Взагалі класикам Горький віддавав перевагу. У себе він також влаштовував чимало музичних вечорів, на яких охоче співав Шаляпін" [2].

В пізніші роки Горький постійно зустрічався з видатними музичними діячами. Так, в 1912 році, він познайомився із відомою співачкою А. В. Неждановою, тепер народною артисткою СРСР. Нещодавно вона сама розповіла про ці зустрічі.

„Липень—серпень 1912 р. я проводила в Італії, на узбережжі Адріатичного моря, в Риміні, де бувала майже щороку.

... Серед росіян, що жили цього літа в Риміні, був і Олексій Максимович Горький. Я не раз зустрічала його. Нас познайомили. Я запросила Горького до себе. В цей пам'ятний вечір у мене зібралося кілька москвичів: як завжди, просили щонебудь проспівати, я співала російські романси, проспівала і алябьєвського „Солов'я".

Олексій Максимович слухав, закривши очі, був схвильований—спід його опущених повік текли сльози. Прощаючись, він просив дозволу приходити вдень під час моїх занять з професором Мазетті. Він бував у мене щоразу, сидів на веранді, слухав співи, напружено про щось думав..." „Коли в роки революції Олексій Максимович приїхав до СРСР, я не раз подружньому з ним зустрічалася" [3].

---

[1] „Нижегородский листок", 1896, № 199.

[2] Листи до Пятницького, надруковані в „Ленинградской правде", 1927, №№ 166—172.

[1] Скиталец. Максим Горький (Встречи). „Октябрь", 1937, № 2.

[2] Н. Шебуев. Музыканты о Горьком, „Музыка и революция", 1928, № 4.

[3] „Советское искусство", 1938, № 40.

Зустрічі з діячами музичного світу бували і іншого характеру. В липні 1935 року, під час перебування в О. М. Горького, Ромен Роллан побажав особисто познайомитись з радянськими композиторами і прослухати їх нові твори. Зустріч відбулася на дачі Горького. Про неї недавно розповів композитор Б. Шехтер. „Кабалевський (в чотири руки з Белим) виконав другу частину своєї другої симфонії, Нейгауз зіграв кілька прелюдій Шостаковича і „Жалобний марш“ Метнера, Фейнберг—адажіо з своєї сонати, Кніппер—„Полюшко“, Белий виконав свою „Пісню про партизанку“, Веприк—„Пісню про Котовського“, Кочетов—уривки з сюїти „Тіль Уленшпігель“. Уривки з своєї опери „1905 рік“ і другу частину „Туркменської сюїти“ зіграв і я“. Однак, цінність описаної зустрічі для нас полягає не тільки в тому, що ми знов дізнаємося, як глибоко Горький входить у музичний світ, як він знайомився з усіма новинками музики. Інтерес зустрічі з композиторами в 1935 році для нас полягає ще й у тому, які міркування висловлював при цьому Горький. Він, наприклад, вимагав від композиторів, щоб вони сами створювали сюжети для своїх опер, не підкоряючись лібретистам-літераторам. „Другою темою нашої бесіди з Горьким було питання про народність у музиці, про зв'язок композитора з народною творчістю. Олексій Максимович наполегливо радив композиторам шукати в галузі народної творчості героїчні сюжети, черпати теми для оперних лібретто в російському богатирському епосі, що яскраво відбиває героїчне минуле російського народу...“ „Обговорюючи мій задум опери про 1905 рік, Олексій Максимович з усією пристрастю знову заговорив про народність у музиці. Він докоряв мені за те, що в моїй опері діє безлика маса.—Треба, щоб носієм народної героїки,—сказав мені Горький,—була якась дійова особа, в якій би втілився героїзм маси: треба так будувати сюжет, як це зроблено в народній билинній творчості, де богатир є втіленням героїчних рис усього російського народу...—При цьому Олексій Максимович вимагав від радянських композиторів звертатися до народної творчості не тільки при виборі сюжету, але й з точки зору музичної мови“.

Як глибоко відрізняються ці міркування від тих підходів до фольклору, які пізніше викрилися в дискусії про „Богатирів“ Д. Бедного!

Не можу більше, через недостачу місця, викладати ті відгуки на музику, які можна зібрати з творів і біографії Горького. Через усе своє багате змістом життя Горький проніс любов до музики, дедалі більше і більше збагачуючись пізнанням її. Наведу ще тільки два факти. В прославленому романі „Мати“ (ч. II, розділ 3) Горький описує виконання на фортепіано п'єси Гріга. А в чудових спогадах його про В. І. Леніна знаходимо одне знаменне місце: „Якось увечері, в Москві, на квартирі Є. П. Пешкової, Ленін, слухаючи сонати Бетховена, у виконанні Ісая Добровейна, сказав:—Нічого не знаю краще від „Apassionat'a“, готовий слухати її щодня. Чудова, нелюдська музика. Я завжди з гордістю, можливо наївною, думаю: ось які чудеса можуть робити люди“.

В пресі опубліковано один лист Горького до І. Добровейна (без дати): „Дорогий Добровейн! Мені дуже шкода, що ви поїхали, і от захотілося послати вам кілька слів щирої вдячності за ті вечори, які ви наповнили вашою чудовою музикою,—я ніколи не забуду цих вечорів.

Ваша музика — і артистично-досконале виконання її вами—впливає на мене з величезною силою, магічно освіжуючи душу. Це—справжня, глибоко взята вами російська музика, але ви умієте вкладати в неї трохи дикий ліризм, тонкість і грацію, які, вигідно підкреслюючи її силу, надають їй загальнолюдське універсальне значення. Коли я слухаю вас—я чую жалоби, стогін і фатальні питання світової душі. Її невгамовний бунт, її сум і драму. Ви—великий поет і, якщо вам потрібна світова слава,—я впевнений, що вона чекає вас, вам необхідно працювати, працювати самозабутньо, не думаючи ні про що, крім музики, ставлячись до вашого таланту так пристрасно і ніжно, як до любимої жінки, якій ви хотіли б віддати всю вашу душу без останку. Профан у музиці, я все ж таки людина, яка дечого зазнала, я багато відчував, мистецтво не чуже мені і для мене його музична галузь—галузь найглибших і мудріших насолод. Я немало чув музики, але рідко переживав з такою поглинаючою мене силою відчуття краси і радості, як переживаю це, слухаючи вас. Мій дорогий друже,—від усієї душі бажаю вам бадьорості і сили для того, щоб ви могли перебороти все те дріб'язкове і нікчемне, що заважає художникові присвятити себе цілком священній справі служіння мистецтву. Будьте здорові і не сумнівай-

Д. С. Бертьє — професор Київської ордена Леніна консерваторії, нагороджений орденом Трудового Червоного Прапора

теся в моїй щирій любові до вас, в моєму здивуванні перед вами—художником. Міцно тисну руку. М. Горький" [1].

Сам Горький любив музику Бетховена. В 1916—17 рр. він переконував Р. Роллана написати біографію Бетховена для юнацтва в задуманій Горьким серії, маючій на меті: „Внушити молоді любов і віру в життя", „навчити людей героїзму". Крім Бетховена, Горький добре знав Баха, Мендельсона, Гріга, а також—Сібеліуса, Франка. Нічого й казати, що він прекрасно знав російську класичну музику.

Ми знаємо, палко любив Горький і народну музику—як російську, так і інших народів.

Але що викликало його непримиренну ворожнечу і презирство—це музика міщан, „музика товстих". Характерно, що ще в 1906 році, при своїй першій сутичці з міщанським Заходом, Горький оцінив „музику товстих", як одну з найхарактерніших рис всієї буржуазної, міщанської культури. У своїх американських нарисах 1906 року, в розділі „Царство нудьги", Горький дав яскравий і їдко сатиричний опис Куні-Айланд—місця розваг для жителів Нью-Йорка, цієї „мертвої бундючності духовного убозтва". Горький дає і характеристику тамтешньої музики. „Гримить музика, розриваючи повітря на клоччя. Оркестр—поганий, музиканти втомились, звуки труб метушаться нескладно, ніби вони шкутильгають, для них неможливий плавний строй, вони біжать зламаною лінією, штовхаючи, випереджаючи, перекидаючи один одного". І ось настрій, що його продовжує ця музика у вільної людини: „Дивні фантазії продовжує музика жебраків для забави рабів. Хочеться вирвати з рук музиканта найбільшу мідну трубу і дути в неї усією силою грудей, довго, громко, страшенно, так, щоб усі розбіглись з полону, гнані жахом шаленого звуку".

Уже в той час в цій нищівній оцінці позначалися не випадкові враження туриста, а широке узагальнення мислителя-борця, що вийшов на бій проти старого світу. Згадаймо, що 1906 рік був вихідним роком для публіцистичних виступів Горького на Заході проти буржуазії і буржуазних урядів.

Згодом багаті матеріали довгих спостережень над музичною культурою західної буржуазії тільки зміцнили Горького в негативній оцінці „музики товстих". Через 22 роки, в 1928 р., Горький написав про цю „музику товстих" окрему статтю до ЦО „Правда" (1928, № 90). Тут, художньо описавши літню ніч в південній Італії, „коли досконалість спокою і краси внушає урочисті думки", Горький переходить до опису того, що доноситься по радіо з сусіднього готелю. „Раптом в чуйну тишу починає сухо стукати якийсь ідіотський молоточок—раз, два, три, десять, двадцять ударів, і услід за ними, ніби шматок грязі в найчистішу прозору воду, падає дикий вереск, свист, гуркіт, виття, ревіння, тріск; вриваються нелюдські голоси, нагадуючи кінське іржання, чується хрюкання мідної свині, зойки ослів, любовне квакання величезної жаби; весь цей образливий хаос скажених звуків підкоряється ритмові, ледве вловимому, і, послухавши ці зойки хвилину, дві, починаєш мимоволі уявляти, що це грає оркестр божевільних; вони збожеволіли на сексуальному грунті, а диригує ними якась людина-жеребець".

„Це радіо в сусідньому готелі втішає світ товстих людей, світ хижаків, сповіщаючи їм через повітря новий фокстрот

[1] „Театр и музыка", 1923, № 9, 1 травня.

у виконанні оркестру негрів. Це—музика для товстих. Під її ритм у всіх пишних шинках „культурних“ країн товсті люди, цинічно рухаючи стегнами, бруднять, симулюють акт запліднення мужчиною жінки...“ „Прийшов товстий хижак, паразит, що живе з чужої праці, напівлюдина з лозунгом: „Після мене—хоч потоп“—прийшов і жирними ногами топче все, що створено з найтоншої нервової тканини великих митців, просвітителів трудового народу...“ „Це—еволюція від красоти менуета і живої пристрасті вальса до цинізму фокстроту з судорогами чарльстону, від Моцарта і Бетховена до джаз-банда негрів, які, напевно, потай сміються, бачачи, як білі їх владики еволюціонують до дикунів, від яких негри Америки відійшли і відходять все далі“.

І, гнівно відкидаючи всю „гнилу“ музику товстих і всю гнилу культуру міщанства, Горький повертає думку читача до урочистої краси південної ночі, що вселює „урочисті думки про невичерпну силу праці, яка створює всі чудеса в нашому світі“. А далі—говорить про свою високу мрію, про „урочисту музику всесвітньої праці великих і маленьких людей“, про „чудову пісню нової історії—чудову пісню, яку почав так сміливо трудовий народ моєї батьківщини“.

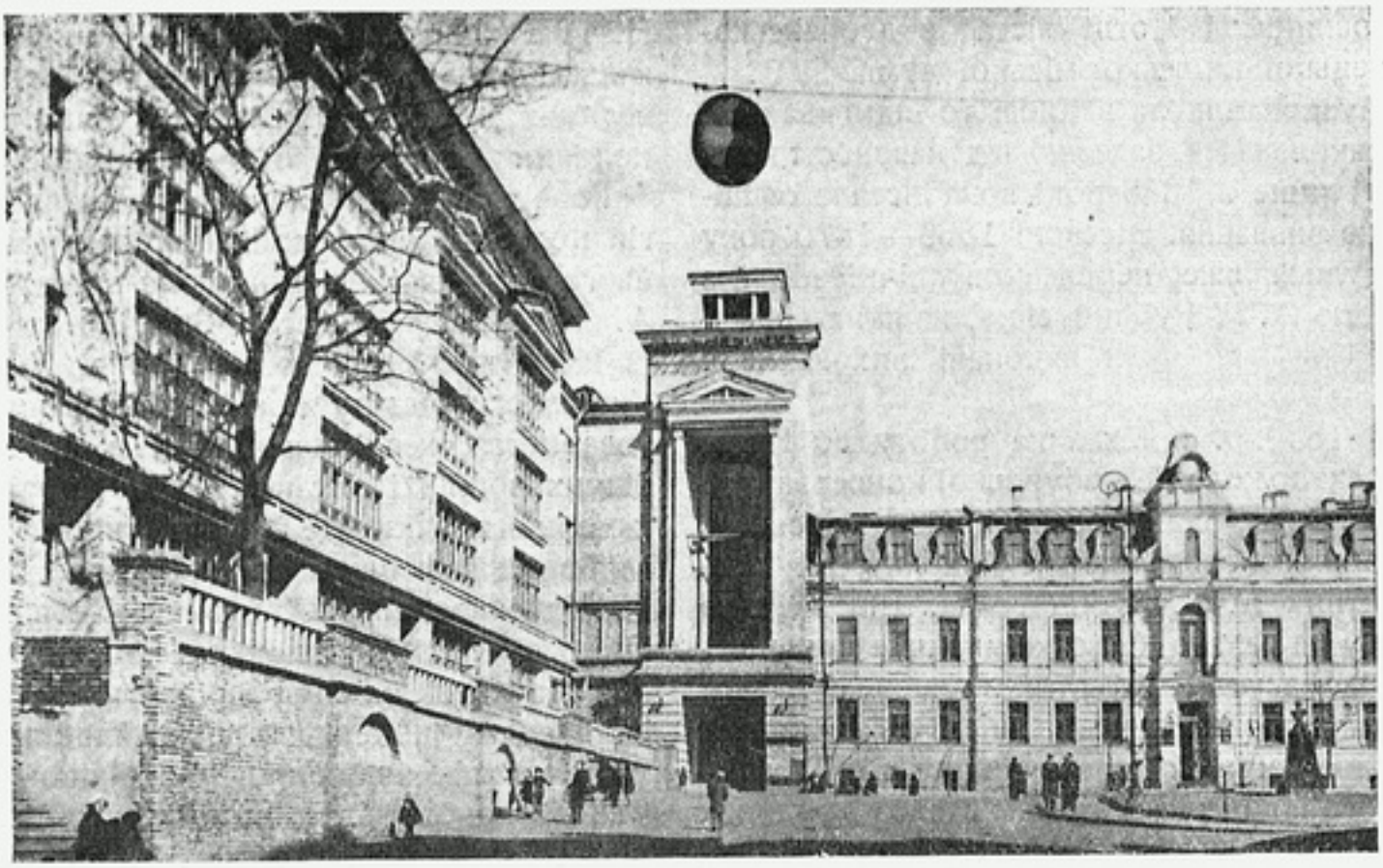
Музикальний по природі, люблячий і знаючий музику, Горький музикальний і в своїй творчості. Недаремно чуйний Чехов, познайомившись з ранніми оповіданнями Горького, поспішив написати йому (в 1899 р.): „Ваші твори музикальні“. В наші часи А. В. Луначарський сказав про Горького: „він безсумнівно—музикант прози“. Дійсно, художні твори Горького, починаючи з ранніх, музикальні, ритмічні, наспівні. В молодості Горький писав багато віршів, потім ним довго володіла „ритмічна проза“. У Горького немало досконалих формою, ліричних і патетичних віршів і віршів у прозі. Композитори охоче писали музику на тексти Горького.

З дитинства насичений піснями бабуні, Горький всю свою творчість переповнив відгуками народних пісень.

Ми ще погано знаємо Горького. А коли пізнаєш його ближче, то дивуєшся з багатства і складності його духовного життя. Так—і щодо музики: ми тепер переконались, які глибокі зв'язки Горького з цим високим мистецтвом.

П. С. Столярський на лекції скрипкової гри

(До 40-річчя педагогічної діяльності)



Київська державна ордена Леніна консерваторія

В. Александрович

25-річчя Київської державної ордена Леніна консерваторії

В повному розквіті творчих сил, маючи перед собою безмежні можливості дальшого росту, відсвяткувала в квітні цього року Київська консерваторія свій перший 25-річний ювілей. Вся наша музична громадськість відзначила цю дату, як значну подію в справі будівництва і зміцнення радянського музичного фронту не тільки на Україні, але й по всьому Радянському Союзу.

За 25 років роботи молода Київська консерваторія (бо вона дуже ще молода порівняно з найстарішими в Союзі Ленінградською і Московською консерваторіями) встигла завоювати високий авторитет, як один з передових радянських музичних вишів, що готують висококваліфіковані кадри музичних діячів.

Говорячи про Київську консерваторію і про її досягнення, як радянського музичного вишу, ми повинні встановити, яка ж музична спадщина дісталась їй 25 років тому, при її заснуванні.

Київська консерваторія заснована 1913 року на базі колишнього музичного училища, яке на той час вже налічувало близько 50 років свого існування, і щодо значення своєї музичної діяльності вже більше 20 років трималося на рівні консерваторії, посідаючи третє місце в колишній царській Росії після консерваторії Петербурга і Москви. Ще в 1891 році А. Г. Рубінштейн, засновник і один з найвидатніших діячів Російського музичного товариства, у віданні якого було це училище, дав дуже високу оцінку його музично-виховальній роботі і наполягав на тому, щоб училище було негайно перетворене в консерваторію. В цьому ж дусі висловлювались П. І. Чайковський, Н. Г. Рубінштейн, Рахманінов, Іпполітов-Іванов, які відвідували Київ, і багато інших видатних музичних діячів того часу, але всі добрі їх побажання не могли бути здійснені. У Російського музичного товариства не було для цієї мети достатніх коштів, а про будьяку допомогу з боку уряду або міського самоврядування нічого було й думати, надто скоса дивились в ті часи на справу вищої народної освіти і царські

чиновники, і „отці міста“ з дворянсько-купецької київської міської думи.

Музична школа в Києві то відкривалася, то закривалася, залежно від наявності коштів, і лише в 1868 році вона дістала офіціальне визнання. В сезоні 1869—1870 року відбулися вже перші симфонічні збори з участю А. Г. Рубінштейна, на яких всі музичні номери були виконані вихованцями училища.

В 1850 р. приїхав на роботу до Києва Інспектор кол. Петербурзької консерваторії Кологрівов, один з засновників Російського музичного товариства і найближчий співробітник А. Г. Рубінштейна. Він звернув увагу на те, що Київське музичне училище, через відсутність коштів, змушене тулитися у випадкових приміщеннях. З великими труднощами відвоював Кологрівов у поштового відомства порожню садибу і будинок на нинішній Петрівці; будинок продав, садибу заклав у банк, і на виручені гроші приступив до будівництва будинку для училища. Але в процесі роботи виявилась непередбачена „дрібниця“—садиба не мала власного виходу на вулицю. Умовили сусіднього домовласника, і він продав свою вільну ділянку, що виходить на теперішню вулицю Свердлова. Так виник в 1870 році будинок музичного училища, теперішній старий будинок консерваторії, і прилеглий до нього Музичний провулок. Тепер цей куточок, разом з монументальними прибудовами нового концертного залу консерваторії і величезного будинку музичної школи десятирічки, являє собою один з цікавих архітектурних ансамблів Києва.

З приїздом до Києва Кологрівова, а пізніше, в 1876 р., В. В. Пухальського, що недавно закінчив тодішню Петербурзьку консерваторію, широко освіченого музиканта, енергійного організатора і представника блискучої школи піаністів проф. Лешетицького, музичне життя Києва остаточно визначилось. Зайнявши пост директора училища і професора фортепіанної гри, В. В. Пухальський разом з тим став істотно впливати на всю діяльність Київського відділу Російського музичного товариства. В. В. Пухальський повів рішучу боротьбу проти дилетантизму в училищі і в діяльності товариства. В найближчі ж роки серед педагогічного персоналу училища з'явилися такі великі імена, як проф. Еверарді, Шевчик, Химиченко, Алексеєва-Юневич, Казбирюк, Ходоровський, Муллерт та інші, а в програмах симфонічних зборів серед виконавців ми вже бачимо імена Йосифа Венявського, Н. Г. Рубінштейна, Ісайє, Шевчика, Пухальського, Ходоровського і багатьох інших великих, незабутніх майстрів музики другої половини минулого сторіччя.

Говорячи про музичний ріст Києва в другій половині минулого і на початку нинішнього сторіччя, не можна не згадати про А. Н. Віноградського. Біля чверті віку (з 1888 по 1910 рр.) він був головою Київського відділу Російського музичного товариства, незмінним директором симфонічних зборів і організатором всіх зборів камерної музики. Це був чудовий диригент, глибокий знавець кращих зразків російської і західноевропейської музики. Це він перший „відкрив“ Калінникова і перший виконав в Києві, на симфонічних зборах, його симфонію g-moll, яка й досі займає почесне місце в симфонічних програмах нашої країни і за кордоном. А. Н. Віноградський запрошував до Києва для участі в симфонічних зборах, як солістів і диригентів, кращих виконавців того часу, і завдяки йому Київ знайомився з такими світовими музичними величинами, як Контський, Гофман, Розенталь, Крейслер, Рахманінов, Ауер, Іпполітов-Іванов.

Навесні 1913 року консерваторія, нарешті, була відкрита. Про її відкриття з непослабною енергією довго клопотав проф. В. В. Пухальський. В цій справі багато допомагав йому його учень і найближчий помічник К. М. Михайлов, тепер заступник директора по музичній частині і заслужений професор по кафедрі фортепіанної гри Київської консерваторії. Колишній склад педагогів музичного училища в особі Пухальського, Ходоровського, Домбровського, Михайлова, Химиченка, Каспіна, Гандолфі, Муллерта, Ерденка, Воячека, Кулаковського, Шперлінга, Алексеєвої-Юневич, поповнився такими видатними іменами, як проф. Глієр, Беклемішев, Цветков, Муравйова та інші. Наприкінці першого навчального року В. В. Пухальський виконав величезну організаційну роботу, відмовився від директорства і віддав себе виключно музично - педагогічній діяльності. На його місце художня рада обрала композитора проф. Р. М. Глієра, що дістав свою початкову музичну освіту в Київському музичному училищі, а його заступником — К. М. Михайлова.

Перед консерваторією стояли величезні завдання музично - виховального характеру, але, будучи обплутаною цілою сіткою бюрократичних циркулярів царських чиновників і всіляких заборон, вона змушена

була штучно обмежувати розмах своєї роботи, знижувати її ідейно-музичний рівень, що особливо прикро було при наявності блискучого складу її педагогічного персоналу. Тепер важко цьому повірити, але Київська консерваторія, з її теперішнім бюджетом в $4^1/_2$ мільйони карбованців на рік, одержувала від царського уряду всього лише 5 тисяч карбованців дотації, а в останній частині свого бюджету, як і її попередник — музичне училище, була залишена на власну ініціативу. Жорстка „самоокупність", постійна залежність від матеріальних успіхів симфонічних концертів музичного товариства, від плати за право навчання, що стягалося з студентів, — все це весь час тримало консерваторію під загрозою краху.

„Музичний Київ" того часу дивився на музичну освіту, як на своєрідну моду, як на ласу страву, що може бути доступна тільки імущим класам. Студентські здорові і обдаровані кадри розчинялися в масі найчастіше бездарних „панночок з музикою", які наповнювали найбільш привабливі для них класи фортепіано, скрипки, віолончелі, співу, модної тоді арфи, — „панночкам" цим рідко вдавалося довести свою справу до кінця; налякані перспективою довголітньої тяжкої учби, вони, звичайно, заспокоювалися біля тихої пристані заміжнього життя. В аудиторіях теоретичних дисциплін і в класах інструментів часто можна було бачити підлітків і маленьких „вундеркіндів", мирно працюючих поруч з бородатими „дядями" і „нареченими з музикою", які давно вже переступили свій критичний вік. Про спеціально дитячу музичну освіту в ті часи ніхто не смів і думати. Жорсткий закон „самооплати" завжди напруженого бюджету зрівняв усіх: і переростлих бездар, і блискуче обдаровану молодь, і юний молодняк, і зовсім ще маленьких дітей.

І все ж, навіть в таких ненормальних умовах, до консерваторії міг проникнути якийсь процент бідноти, яка завжди зустрічала з боку дирекції уважне і тепле ставлення. З найбільш обдарованими з них кращі професори багато працювали в себе вдома зовсім безплатно. Деяким вдавалося виділити з бідного бюджету консерваторії невелику стипендію. Але все ж багато з цих обдарованих пролетарів, не витримавши постійної боротьби з нуждою, не довчившись, змушені були обмежитися скромною роллю дрібних оркестрантів в різних оркестрах, виносячи з консерваторії

Я. С. Магазінер—професор Київської ордена Леніна консерваторії, нагороджений орденом Трудового Червоного Прапора

лише гореч нездійснених надій. Бували й такі випадки, коли обдаровані студенти, які блискуче закінчили консерваторію, змушені були найматися кудинебудь на роботу не за фахом, бо не легко було в ті часи пробити собі дорогу навіть обдарованому музикантові з вищою освітою. При таких ненормальних умовах роботи, при таких строкатих кадрах учнів, відсів на шляху довгого проходження курсу був дуже великий, і кількість тих, що закінчували повний курс консерваторії, при постійному комплекті в 700 чоловік, була до смішного мізерною. Але найбільш прогресивна, передова частина музично-педагогічного персоналу консерваторії, не зважаючи на всі труднощі і невдачі, все ж продовжувала вперто працювати, вірувала в краще майбутнє і передавала молодому поколінню кращі музичні традиції своїх славних вчителів і попередників.

Велика Жовтнева революція відразу сколихнула застійний дореволюційний побут Київської консерваторії. Звільнена від пут бюрократичної опіки, консерваторія з перших же днів приходу радянської влади на Україну приступила до бурхливої пере-

будови своєї роботи, до революційного ламання всіх тих перешкод, які стояли на її шляху в попередній період. В цій справі, крім художньої ради консерваторії, велику роль відіграли студентські організації, які негайно виникли в стінах консерваторії. Справа музичної освіти перейшла в руки держави, і консерваторія незабаром одержала свій твердий державний бюджет і всіляку підтримку.

Але наскоки білобандитів усіх мастей і інтервентів зривали роботу. Консерваторія знову залишалася без коштів, без підтримки. Педагогічний персонал не одержував заробітної плати, студенти не одержували стипендій. Місяцями не опалювалося приміщення, студенти на своїх плечах приносили в консерваторію в'язки дров, щоб хоч якнебудь опалити класи і мати можливість провадити заняття. Не зважаючи на всі труднощі, академічне життя в консерваторії все ж не завмирало, і як тільки закінчився період громадянської війни, творча робота в консерваторії тривала з новим піднесенням. Цілий ряд внутрішньоконсерваторських комісій, з'їздів, конференцій намітив ті нові шляхи, які привели фінансово безпорадну, урізану в усіх своїх ідейно-музичних запитах, дореволюційну консерваторію в становище міцного радянського музичного вишу. Багато довелося попрацювати в цей бурхливий період докорінної перебудови, з 1920 по 1926 рік, директорам консерваторії — Р. М. Глієру, Ф. М. Блуменфельду, К. М. Михайлову і його заступникові Г. М. Когану, тепер професорові і голові кафедри Московської консерваторії. Особливо інтенсивна робота розгорнулася з 1923 року. Це була знаменна дата для Києва, — в цьому році Київська консерваторія перша в Союзі відкрила спеціально дитячий відділ і цим поклала початок тому заходові, що дає тепер нашій країні такі блискучі музичні сходи. В новій і важкій справі дитячої музичної освіти директорові К. М. Михайлову і його заступникові Г. М. Когану з ентузіазмом допомагала група талановитих молодих музичних педагогів — А. А. Янкелевич, М. А. Гозенпуд, Р. І. Зарицька і особливо І. М. Гольденберг, один з видатніших працівників в справі музичної освіти і виховання дітей, нині доцент Московської консерваторії. Одним з ідейних натхненників цього починання був також проф. В. Л. Яворський, найвидатніший теоретик і музикознавець.

Слідом за організацією дитячого музичного відділу, в консерваторії, також вперше в Союзі, був організований під керівництвом декана А. Г. Равінова факультет дитячого музичного виховання, який вже встиг дати країні ряд педагогів-практиків і методистів по дитячому вихованню. Згодом, завдяки енергії молодого директора консерваторії професора-орденоносця А. М. Луфера, на базі цих заходів виросла в 1935 році одна з кращих в Союзі школа-десятирічка з інтернатом для дітей колгоспників.

Соціалістичне будівництво висуває перед консерваторією все нові й нові завдання. У відповідь на стихійне прагнення мас до музичної культури і самодіяльності консерваторія організує факультет народних інструментів, яким з ентузіазмом керує доцент Геліс, і дирижерсько-хормейстерський факультет під керівництвом диригера-композитора Верьовки і Скрипчинської. Розвиток і зріст симфонічної і оперної музики в Києві викликає організацію дирижерського факультету. Консерваторія поступово стає школою, яка охоплює підготовку всіх видів музичних діячів, відповідає на всі запити музичного порядку широких мас трудящих.

Міцний основний педагогічний склад є вже кількісно недостатнім і поповнюється за перше десятиріччя такими видатними музикантами та педагогами, як Лятошинський, Ревуцький, Таранов, Грудін, Марголіна — по теоретичному і дирижерському факультетах; Муравйова, Дроздо-Поляєва, Чемезов, Євтушенко — по вокальному факультету; Магазінер, Бертьє, Вільконський, Козлов, Яблонський — по оркестровому факультету; Янкелевич, Гозенпуд, Гольдштейн, Тамаров, Круглая, Фастовський, Сігал — по фортепіанному факультету. Ці нові кадри підняли роботу консерваторії на ще більшу височінь.

Але цей радісний період творчості був затьмарений „реорганізацією", проведеною за впертим наполяганням нині викритих ворогів, що засіли в Наркомосі та Управлінні в справах мистецтв. Ця „реорганізація" була розрахована на те, щоб скерувати профосвіту на Україні не по тому шляху, як це було прийнято в РРФСР та інших братерських республіках. Консерваторія змушена була розподілитися на дві частини за ознакою підготовки організаторів і виконавців, і перших передати до музично-драматичного інституту ім. Лисенка, а других — до музтехнікуму, в ролі якого повинна була виступати віднині „реорганізована" консерваторія. Ця „реформа" явно

була шкідницька і могла привести до повної дезорганізації вищої музичної освіти на Україні, якби з першого ж початку не була б виявлена вся її кричуща безглуздість і шкідливість. Все ж це ламання і наступні спроби виправити його загальмували на деякий час нормальний ріст консерваторії. Цьому також немало сприяли лівацькі перегиби АПМУ, яким був покладений край в 1932 р. після історичної постанови ЦК ВКП(б) від 23 квітня. Постанова про розподіл музичної і драматичної освіти і про відновлення консерваторії, як самостійного музичного вишу, в 1934 році дала поштовх до нового піднесення в роботі.

На чолі консерваторії став молодий талановитий піаніст і педагог проф. А. М. Луфер, один з кращих учнів проф. Беклемішева. В стінах консерваторії пробудилася науково-музична думка, з'явився ряд серйозних праць в галузі музичної теорії і практики, підручників, збірників оброблених народних пісень. Значно зміцніла ще молода аспірантура. Розвивається нова молода і малознайома ще в Союзі наука — історія піанізму, представником якої є науковий працівник консерваторії Г. В. Курковський. Для підготовки кадрів музичних істориків і теоретиків відкрився в 1934 р. історико-теоретичний факультет під керівництвом проф. Ольховського.

Художню раду консерваторії очолює заступник директора по музичній частині, заслужений професор К. М. Михайлов, учень і найближчий багаторічний співробітник В. В. Пухальського.

Говорячи про 25-річну роботу Київської консерваторії, особливо про її роботу за останні 20 років, треба насамперед відзначити високий музичний і педагогічний рівень її кадрів як тих, що склали основне ядро при заснуванні консерваторії і її розквіті при радянській владі, так і молодшої генерації, випущеної за останнє десятиріччя. Крім тих, що вже працюють в Києві і по всій Україні, з вихованців Київської консерваторії ми знаходимо в Москві і Ленінграді такі видатні імена, як проф. Коган, Альшванг, Левік, Цукерман, Пекеліс, Рабінович. Всім відомі імена переможців на міжнародному конкурсі ім. Шопена у Варшаві — проф.-орденоносця А. М. Луфера, талановитої його учениці і аспіранта Тетяни Гольдфарб, переможців на Всесоюзних конкурсах — Беби Притикіної, Вайнтрауба, Шур, Кіппа, Гуревича. Всі вони — обдаровані вихованці Київської консерваторії того періоду, коли захоплена пафосом соціалістичного будівництва, молода Київська консерваторія тільки починала розправляти свої творчі крила.

М. Л. Чеснейшій-Чемезов — професор Київської ордена Леніна консерваторії, нагороджений почесною грамотою Верховної Ради СРСР

Тепер консерваторія ще ширше, ще більш вдумливо і планово підходить до добору нових студентських кадрів, збираючи їх і на підприємствах, і в колгоспах, виховуючи обдарованих дітей і молодь в своїй прекрасній школі-десятирічці, і в музичному училищі при консерваторії.

Партія і уряд роблять все, щоб забезпечити новим кадрам пролетарського студентства найкращі побутові і навчально-виховальні умови. Консерваторія тепер перетворилася в потужний музичний комбінат, що налічує в своїх рядах більше тисячі чоловік учнів і педагогічного персоналу. Новий концертний зал на 800 чоловік, цілий ряд кабінетів для дослідницької і музично-теоретичної роботи, бібліотеки, читальні, гуртожитки для студентів і дітей колгоспників з десятирічки, їдальня в стінах консерваторії, все це надано в розпорядження тих, що вчаться, все розраховано на їх найвищу академічну успішність.

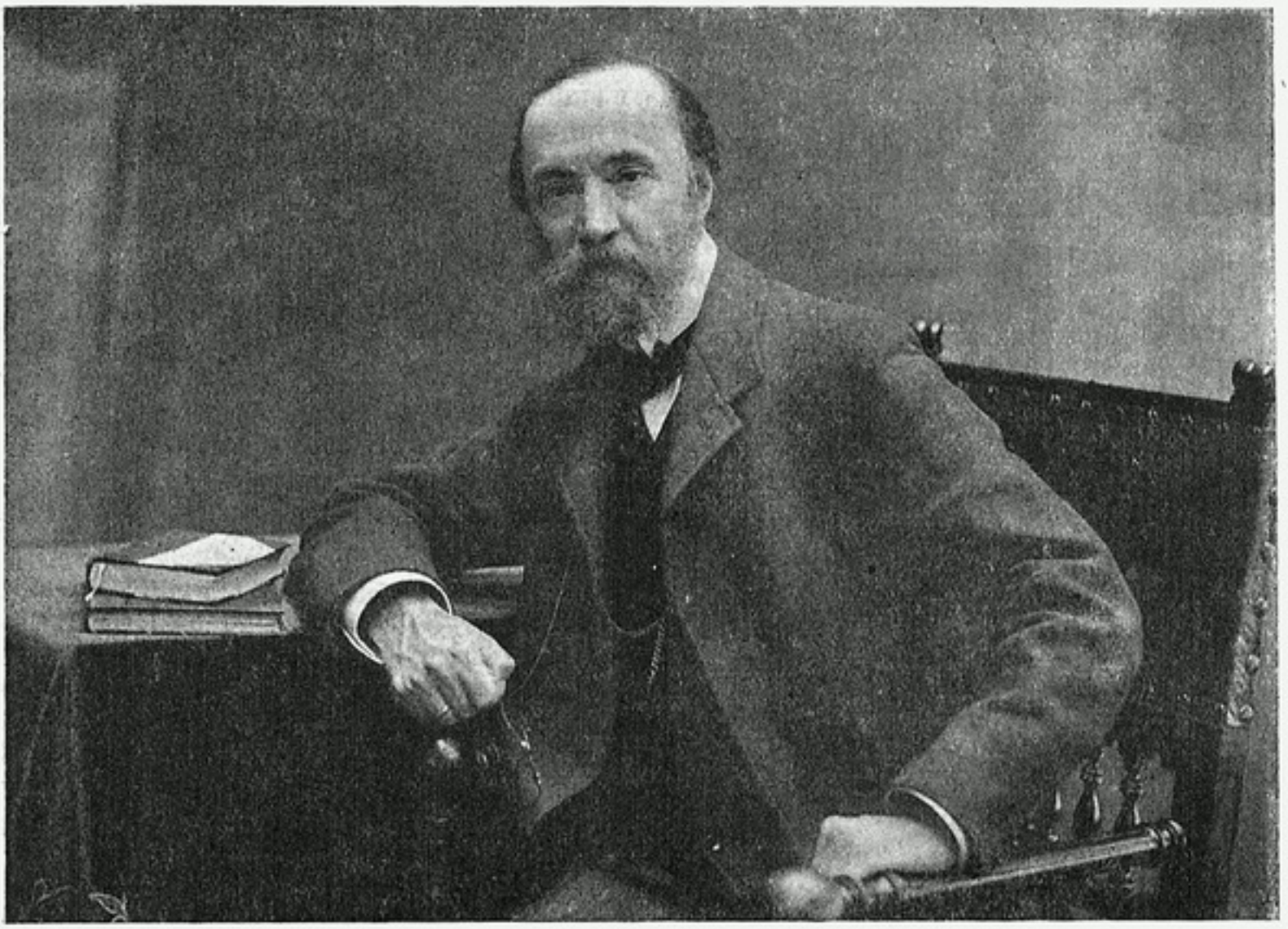
Не можна не зупинитися окремо на

багатющій колекції музичних інструментів, що її має зараз консерваторія. Близько 60 роялів Блютнера, Стейнвея, Бехштейна, Реніша і ін. надані в розпорядження студентів і науково-педагогічного персоналу; ціла серія чудових скрипок, віолончелей, дерев'яних і мідних духових інструментів, баянів, кобз. Студентам нічого турбуватися про придбання власних інструментів—все це вони знаходять у своїй консерваторії. В цій колекції є і такі рідкі, навіть унікальні речі, як камертонове піаніно для перевірки точності інтонації музичних інструментів, фісгармонія з самостійною верхньою клавіатурою для челести, два „вельтміньйони" для відтворення на роялях по грамофонних записах музику всіх великих майстрів, потужний чудовий орган красується в ніші нового концертного залу, дві арфи знаменитої фірми Еррара надані до послуг бажаючих вивчати цей рідкий інструмент.

Всі види політично-виховальної, громадської і оборонної роботи знаходять гарячий відгук в широких колах студентства і педагогічного персоналу. Комсомол відіграє провідну роль в середовищі студентства і налічує зараз більше як 120 членів в КСМ організації консерваторії. Вирощуються нові пролетарські музично-педагогічні і виконавницькі кадри обдарованих і знаючих музикантів, які безмежно люблять і завжди готові захищати свою чудову батьківщину.

Така Київська консерваторія сьогодні. Хіба не про такий музичний університет палко мріяли кращі музичні діячі нашої батьківщини, коли багатьма десятиріччями терпляче розорювали те поле, яке тільки в Сталінську епоху дало такі могутні сходи.

Професор-орденоносець композитор Л. М. Ревуцький з своїм учнем Г. І. Майбородою



В. В. Пухальський — заслужений професор Київської консерваторії

А. Жовнер

В. В. Пухальський — перший директор Київської консерваторії

Київська консерваторія почала своє офіціальне існування в 1913 році, будучи відкритою на базі музичного училища Російського музичного товариства.

Складний і тернистий був шлях перших кроків консерваторії в умовах царської реакції. Потрібно було багато зусиль, волі й ініціативи, щоб здійснити ті завдання, які стояли перед музичною освітою.

Багато праці, сил і невтомної енергії було вкладено першими організаторами цієї справи.

З числа головних ініціаторів і організаторів консерваторії особлива заслуга належить першому директорові консерваторії, невтомному діячеві музичної культури Володимиру Вячеславовичу Пухальському.

* * *

В. В. Пухальський народився в Мінську 21 березня 1848 року. Загальну освіту він здобуває спочатку в мінській гімназії, а потім, по переїзді до Петербурга, в першій петербурзькій гімназії. Не зважаючи на великі музичні здібності, що рано виявилися (в числі тих, що слухали в цей час Володимира Вячеславовича був композитор Монюшко, який провіщав йому велике музичне майбутнє), в родині Пухальського, розуміється, не могло бути й мови про його музичну спеціалізацію. Очевидно тут, як і в більшості дворянських родин, панували погляди на професію музиканта, як далеко не рівноцінну з іншими професіями. Заняття з музики провадились не

систематично у посередніх музикантів-педагогів Мінська.

Юнака готували до традиційної військової кар'єри, і, по закінченні гімназії, В. В. Пухальський вступає в Павловське військове училище. Однак, військова кар'єра не задовольняє молодого музиканта, його приваблює музика, і, кинувши військове училище, В. Пухальський цілком присвячує себе професії музиканта.

У вересні 1869 р. В. В. Пухальський вступає в Петербурзьку консерваторію, в клас фортепіано знаменитого професора Лешетицького, і одночасно проходить курс теорії і композиції у професорів Іогансона і Заремби.

Закінчивши в травні 1874 р. повний курс навчання в консерваторії з великою срібною медаллю, В. В. Пухальський залишається при Петербурзькій консерваторії викладачем гри на фортепіано (спеціальний курс). Тут він працює протягом двох років, сполучаючи свою педагогічну діяльність з концертною.

За пропозицією дирекції Київського відділу Російського музичного товариства, В. В. Пухальський переїздить в 1876 р. до Києва і займає посаду викладача гри на фортепіано в Київському музичному училищі, а в травні 1877 р. він призначається на посаду директора музичного училища. З цього моменту починається активна 57-річна плодотворна діяльність В. В. Пухальського на Україні в галузі музичної культури.

В. В. Пухальський прийняв справи для керування музичним училищем в той час, коли воно стояло перед своїм неминучим крахом. Фінансова сторона справи була настільки заплутана, що більшість викладачів, не одержуючи утримання, заявила про своє звільнення. Симфонічні і квартетні збори припинили своє існування, а навчальні плани і програми вимагали корінних реформ. Здавалося, не було виходу.

І тут виявилися дійсно блискучі організаторські здібності молодого директора, який зумів знайти вихід з становища, що утворилося.

Завдяки умілому і енергійному керівництву всі навчальні і фінансові справи музичного училища були впорядковані. Симфонічні і квартетні збори відновили свою діяльність, значно поширивши і поглибивши свою програму. Навчальний процес училища настільки успішно пішов по шляху прогресу, що представник від Петербурзької консерваторії, відомий композитор і піаніст С. В. Рахманінов, що приїхав у березн 1910 року в Київ, і якому було доручено докладно ознайомитися з постановкою справи музичного училища, знайшов, що високий музичний рівень і зразкова постановка справи дають повне право на перетворення музичного училища в консерваторію. Директорові В. В. Пухальському було запропоновано скласти проект організації консерваторії.

Навесні 1913 року поданий проект був затверджений головною дирекцією Російського музичного товариства, після чого того ж року відбулося урочисте відкриття Київської консерваторії.

В. В. Пухальський, якому було доручено керівництво консерваторією, залишався директором консерваторії до кінця 1913-1914 навчального року, а потім, відмовившись, передав керівництво новообраному директорові, композиторові Р. М. Глієру, а сам продовжував свою діяльність в консерваторії, як професор гри на фортепіано, і на цій посаді працював до кінця свого життя.

* * *

Поряд з надзвичайно активною адміністративно - організаційною діяльністю В. В. Пухальського, особливої уваги заслуговує його виконавницька і педагогічна діяльність. Будучи видатним педагогом, В. В. Пухальський виховав величезні кадри столичних музикантів, які багато сприяли розвиткові музичного мистецтва, значна частина яких і досі посідає видатне місце у відповідальній роботі по розвитку музичної культури нашої країни: Л. В. Ніколаєв, К. М. Михайлов, Г. М. Коган, А. А. Альшванг, В. Л. Яворський, Н. Н. Гольденберг, М. А. Гольдштейн, Р. І. Зарицька, О. М. Брон, А. І. Сатановський, Є. Жарковський, О. Орлов, О. А. Прахова-Алябьєва, Н. А. Тутковський, Є. П. Браїловський, А. Н. Штосс-Петрова, П. Н. Яровая, З. Худякова і багато, багато інших, яких випустив з свого класу В. В. Пухальський.

Як піаніст-педагог, В. В. Пухальський сприйняв одну з кращих шкіл свого часу, професора Лешетицького (одного з наслідувачів бетховенських піаністичних традицій), але треба тут же сказати, що, сприйнявши школу Лешетицького у період її розквіту, В. В. Пухальський, виходячи з принципів цієї школи, весь час ішов шляхом створення власної школи і вніс багато нового як у галузі художньо-музичного відтворення, так і в галузі чисто піаністичній.

Основні педагогічні правила Пухальського зводилися, головним чином, до повної свободи розвитку індивідуальності учня. В його системі найменше було штампу. Кожний його учень більших чи менших здібностей, являв собою свою власну індивідуальність.

Основне для Пухальського було не виучка піаніста в розумінні вузько-професіональної майстерності (наприклад, підвищення його музичної обізнаності і технічних можливостей), але виховання його, як музиканта в цілому, самостійної ініціативи з широким музикальним кругозором.

Деспотично точний у виконанні авторських вказівок, він не припускав неохайності в трактуванні виконуваного.

В. В. Пухальський часто проводив аналогію між музичним твором і твором іншої галузі мистецтва, а також давав яскраві і влучні характеристики необхідного характеру виконання і барвистості окремих звучань. Деякі яскраві зразки його порівнянь і влучні характеристики виконання запам'ятовувалися на все життя.

В механіці гри він вимагав природності рухів і координації всього корпусу, зовсім не визнаючи ізольовану від руки техніку пальців.

Особлива увага приділялася культивуванню звуку (туше), виробленню співучості, мелодійності і легатто. „Гра повинна бути тембральною". „Рояль повинен звучати оркестрально",—не раз підкреслював Пухальський.

* * *

Стиль гри В. В. Пухальського, як виконавця, відрізнявся характерною своєрідністю. Не виділяючись великою силою і бравурністю, а швидше навпаки, маючи, головним чином, ознаки м'якості, витонченості і ліричної романтики, В. В. Пухальський все ж у своїй грі досягав величезного діапазону динамічних звучань. Він завжди умів чуйно відбити особливості стилю того чи іншого композитора. Особливо глибока була у нього інтерпретація Бетховена — цього найулюбленішого його автора.

* * *

Творча спадщина В. В. Пухальського, як композитора, не дуже велика. З великих творів ним написані:

1) Опера „Валерія" (на 2 дії і 3 картини).
2) Симфонія „В горах" (для симфонічного оркестру).
3) Фантазія на українські теми (для симфонічного оркестру).
4) Концерт для ф-но з оркестром.
5) Оперета „Європа в Індії".
6) Незакінчена опера „Дубровський".

Крім того, у нього є кілька романсів для голосу в супроводі ф-но, один романс для скрипки і цілий ряд фортепіанних п'єс та етюдів.

Творчість Пухальського відрізняється тими ж характерними рисами своєї індивідуальності, як і його виконання. Він все той же. І тут на перший план виступає тяжіння до ліричних тонів, м'якість, витонченість, відсутність гострих моментів. Він володів достатніми технічними ресурсами і композиторським даруванням, але, не віддаючись цій справі повністю, через надзвичайну багатогранність своєї діяльності, В. В. Пухальський в цій галузі не залишив тих значних слідів, на які можна було б розраховувати, якби він займався спеціально композиторською діяльністю.

З педагогічних праць В. В. Пухальський видав збірник фортепіанних п'єс різних авторів (кількість 60) в своїй інструктивній обробці.

Крім того, В. В. Пухальський залишив ряд рукописних публіцистичних праць (історія ф-но, спогади про А. Г. Рубінштейна та інші). Його „Мемуари", які, на жаль, досі не опубліковані, дають багато яскравого матеріалу про музичне життя другої половини минулого сторіччя.

Суворий і вимогливий на уроках, В. В. Пухальський вражав в звичайній обстанові простотою поводження, товариськістю і дотепністю.

Будучи людиною широкої ерудиції в усіх галузях знань, В. В. Пухальський був також великим любителем і знавцем літератури. Особливо він цінив і захоплювався Пушкіним.

Радянська влада нагородила В. В. Пухальського званням заслуженого професора і героя праці, а також призначила йому довічну персональну академічну пенсію.

В. В. Пухальський помер 7 лютого 1933 року, на 85 році свого життя.

Широкий світогляд, невтомна вольова енергія, високий рівень спрямованості його роботи не перестають притягувати увагу музикантів, які безпосередньо зустрічалися з чарівною особою цього невтомного діяча музичної культури, що своєю працею немало сприяв розвиткові Київської консерваторії.

О. В. Химиченко—професор Київської ордена Леніна консерваторії, нагороджений орденом „Знак пошани"

В. Вік

Ветерани Київської консерваторії

О. В. Химиченко

Коли зав'язується розмова між музикантами, що здобули свою музичну освіту в Києві, мимоволі виникає у них питання:

— Дозвольте, чи не у Химиченка, Олександра Васильовича, ви вчилися?

Та й чи міг якийнебудь музикант, що вчився колинебудь в Київському музичному училищі або консерваторії, так чи інакше обійти О. В. Химиченка, якщо останній протягом шестидесяти років безперервно викладав у Києві обов'язкове і спеціальне фортепіано, всі музично-теоретичні дисципліни, історію музики і гру на флейті. Співаки, духовики, скрипалі, композитори, диригенти, піаністи, а останні роки, і майстри гри на народних інструментах—всі побували учнями в класах у старого професора.

Сам Олександр Васильович давно вже втратив рахунок своїм учням, але вони завжди згадують про нього так само тепло і радісно, як зустрічала його і зустрічає тепер студентська молодь нинішньої консерваторії.

О. В. Химиченкові тепер 81 рік, але він так само бадьорий, життерадісний і працездатний, яким він був студентом Московської консерваторії, яку він закінчив в 1879 році, з дипломом вільного художника.

Просто і інтимно, як про людей сьогоднішнього дня, розказує Олександр Васильович про своїх вчителів—А. Г. Рубінштейна, П. І. Чайковського, Лароша, Кашкіна, Размадзе, про знаменитого в свій час флейтиста—проф. Бюхнера, які були його

учителями, а згодом стали близькими друзями.

Ще будучи студентом, він, як кращий флейтист консерваторії, виступив разом з своїм професором Бюхнером у великому концерті, в тріо Меєрбера „Північна зоря", в якому дві флейти у віртуозних варіаціях перегукувались з Аделіною Патті, неперевершеною й досі колоратурною співачкою.

Флейта була для Олександра Васильовича „спадковим" інструментом. Його батько, кріпосний музикант, довгі роки грав на флейті в Корсуні, в кріпосному оркестрі поміщика Лопухіна. Сам Олександр Васильович народився ще кріпаком. Він смутно пригадує ті каторжні умови, в яких доводилося жити кріпосним музикантам.

Після скасування кріпацтва його батько вступив флейтистом в оркестр Київської опери, а сина свого віддав до гімназії, звідки він і вступив в Московську консерваторію. Там високо оцінили музичні дарування студента-початківця і дали йому стипендію, що було великою рідкістю за тих часів.

Не тільки його безпосередні вчителі, але і П. І. Чайковський стежив з інтересом за ростом обдарованого студента. Пізніше, коли у О. В. встановилися з Петром Іллічем дружні стосунки, Чайковський не раз вдавався до порад О. В. Химиченка щодо оркестровки деяких своїх творів.

І тепер у О. В. зберігається лист Чайковського з нотними прикладами, в якому творець „Євгенія Онєгіна" просить поради щодо деяких деталей оркестровки балету „Щелкунчик". Мова йде про групу флейт, які в певному місці балету, наведеному в листі, повинні були особливо ілюструвати спів птахів. О. В., ще будучи студентом, добився цього ефекту, відомого тільки старим італійським майстрам, під назвою frulando. О. В. докладно відповів на лист, але від думки використати цей музикальний ефект в балеті довелося відмовитися— жодний флейтист того часу не міг справитись з цим завданням.

Пошаною і любов'ю оточує молоде покоління радянських музикантів і студентів свого старого професора. Його високий авторитет в усіх галузях музики і шестидесятирічне служіння рідному мистецтву створили йому щасливу старість в нашій прекрасній країні.

О. О. Муравйова

Ще в 1908 році ми зустрічаємо ім'я Олени Олександрівни Муравйової в числі видатних професорів музичної школи М. В. Лисенка. Її своєрідна школа, чутливий і вмілий підхід до кожного учня зокрема швидко створили їй високий авторитет. Правда, не всі поділяли такий погляд; деяка частина реакційної професури і студентів з категорії „музичних панночок" іронічно усміхалися і знаходили, що в класі у Муравйової „змазаним чоботом тхне". Справа в тому, що вона ніколи не відмовляла в прийомі до свого класу навіть найбіднішому учневі аби тільки в нього був хороший голос і музикальний слух. Вона роками працювала зовсім безплатно і в школі, і в себе вдома над обдарованими молодими співаками і співачками, що прийшли до неї з далеких сіл і з міських пролетарських околиць.

Цілком зрозуміло, що після Великої Жовтневої революції Олена Олександрівна ще з більшим ентузіазмом віддалася своїй педагогічній роботі. Поле своєї діяльності вона перенесла в Київську консерваторію, де її погляди на музичне виховання трудящих мас і методи педагогічної роботи зустріли повне визнання.

У впертій, але радісній праці проходили роки. Клас заслуженого проф. Муравйової був завжди переповнений обдарованими учнями, бо кожний знав, що тут він знайде повну увагу, чутливий підхід, що тут не будуть йому штучно „ставити" голос, а будуть працювати з повним врахуванням всіх його природних голосових даних.

Олена Олександрівна на власному сумному прикладі знає, які ризиковані бувають всякі необережні експерименти над молодим, незміцнілим ще голосом. На початку її музичного шляху різні „знаменитості" ледве не загубили її чудовий, природно поставлений голос. Багато довелося їй працювати потім у таких авторитетів, як проф. Легран, Олександр Кочетов, Арнольдсон, Павловська, щоб повернути всю красу природного звуку.

На сцену Олена Олександрівна вийшла з великим репертуаром перших ролей. Її чудове лірико-колоратурне сопрано, велика музикальність і знання сцени відразу

створили їй артистичне ім'я. Після королеви в „Гугенотах" вона чудово співала Тетяну, після Джільди з „Ріголетто"—Маргариту, Людмилу. Її не утруднювали переходи від сильно колоратурних партій до лірико-драматичних.

Після 10 років перебування на сцені їй довелося через родинні обставини відмовитись від оперно-сценічної діяльності і перейти на педагогічну роботу.

За 38 років педагогічної роботи вона вже поставила замість себе на оперну сцену сотні першокласних співаків і співачок. На сцені Київського оперного театру немає, наприклад, жодної Віолетти, Розіни, Джільди, Снігуроньки, мадам Беттерфляй, Тетяни, Оксани, Марії з „Мазепи", які не були б ученицями О. О. Муравйової.

Досить згадати добре відомі Києву імена: Зої Гайдай, Захарченко, Тараканової, Ульяницької, Полякової, Репкіної, Шафрановської, Венедіктової, Платонова, Грошева та інших, щоб оцінити розмах роботи Олени Олександрівни.

В Москві у Великому академічному театрі співають: видатний тенор, орденоносець Козловський, Златогорова, Бобков, Бишевська; в Ленінграді—Розен, в Одесі—Богданов, Валішевська, Урбан; в Харкові—Будкевич, Лозінська—всі учні Олени Олександрівни. З Донбаса, Орла, Москви, Ленінграда, з багатьох міст України, навіть з далекого Нальчика шлють своєму професорові теплі листи її учні. Тут і дбайливі запити про здоров'я, і прохання про пораду в тлумаченні ролей, і запити про рідну консерваторію та про її успіхи.

Олена Олександрівна понад 70 років, але вона працює більше, ніж дозволяють їй здоров'я і похилий вік.

Загальна любов її учнів і учениць висока оцінка її праці радянською громадськістю дадуть їй сили ще на багато років плодотворної роботи.

В. Тихий

Шлях обдарованої молоді

В центрі столиці—невеличкий провулок. Кілька сотень кроків, і провулок цей розгортається несподівано у великий майдан. В глибині майдану—триповерховий будинок, який починає вже помітно обростати багатоповерховими монументальними будинками сучасної радянської архітектури.

Шістдесят п'ять років тому в цьому будинку відкривалося з великими труднощами перше в Києві музичне училище, двадцять п'ять років тому—перша на Україні консерваторія, що виросла за останні роки в музичний комбінат, який включає в себе і школу десятирічку для музично обдарованих дітей, і музичне училище, де ті, що закінчили школу, продовжують свою музичну освіту, і консерваторію, де найбільш талановиті, найбільш обдаровані дівчата і юнаки здобувають висоти музичної культури під керівництвом професорів, імена яких відомі далеко за межами України і всього Радянського Союзу.

Багато з них, ледве встигнувши закінчити свою вищу музичну освіту, вже прославили на весь світ радянську музичну культуру, зайнявши перші місця на міжнародних конкурсах, показавши себе кращими з кращих серед всіх країн і народів.

Але це лише перші наші ластівки. Основна маса ще тепер вчиться наполегливо, вперто і по-творчому радісно, легко перемагаючи на своєму шляху всі перешкоди. Так вчиться, як може вчитися тільки наша радянська молодь, впевнена в своєму невід'ємному праві на освіту, що відкриває перед нею безмежні можливості.

Поодинці і групами день-у-день поспішають вони до будинку своєї любимої консерваторії, шумливою, радісною юрбою заповнюють коридори, вливаються в класи, аудиторії, бібліотеки. Тут у них мета одна, але якими різними шляхами прийшли до цієї мети всі ці діти робітників, колгоспників, трудової інтелігенції, які інколи круті і сміливі повороти доводилося робити їм раніш, ніж вони приїхали до чудових берегів сучасного, великого мистецтва.

* * *

Ось молодий композитор Георгій Іларіонович Майборода. Перша частина його симфонії, написана на конкурс музичних творів до XX річниці Жовтня і виконана на двох роялях під час Жовтневих свят на вечорі в консерваторії, справила величезне враження і удостоєна першої премії.

Хто ж цей молодий композитор, що сміливо виступив перед великою, вимогливою і компетентною аудиторією з музичним твором такої великої значимості як змістом, так і формою?

Тепер він тільки скромний „другокурсник" по класу композиції проф. Л. М. Ревуцького, а ще три роки тому він працював техніком на Дніпробуді, ще раніше—вчився в індустріальному технікумі в Кременчуку, в школі семирічці при рідному колгоспі „Шлях революції" на Полтавщині, допомагав батькам на польових роботах. Коли ж і як на своєму життєвому шляху, який, здавалось би, нічого спільного з музикою не має, встиг він оволодіти тією великою музичною культурою, яка дала йому, молодому студентові консерваторії, можливість приступити до творчої роботи такого великого плану?

„Як і в усіх майже колгоспних хлопців,—розповідає Г. І. Майборода,—спочатку це була гра на балалайці, мандоліні, маленький домашній, оркестрик, в якому брали участь і батько, і брати, і дядьки, і найближчі сусіди. Грали польки, марші, українські пісні, але незабаром розучили „Інтернаціонал", яким урочисто зустріли перший трактор, що появився на селі".

Після закінчення семирічки — індустріальний технікум в Кременчуку. Тут юнак вперше почув оперу. Це був „Фауст". Повна розгубленість—таке було враження від цього першого відвідання опери. Звучання незнайомих інструментів, хор, балет, солісти—все це ніяк не укладалося в єдине ціле, породжувало цілий потік питань, на

які нікому було дати відповідь тут же, зараз же на місці.

Юнак вирішив вчитись музики. Придбав самовчитель Петрова, вивчив ноти за цифровою системою і став розучувати на мандоліні новий репертуар. Це вже не були польки і марші. В його кімнаті зазвучали уривки з опер, вальси Шопена, гавот Баха, менует Моцарта. Незабаром зав'язалася дружба і з товаришем по технікуму, непоганим піаністом. Як в чаду промайнув ряд вечорів, заповнених сонатами Бетховена. І яким близьким, рідним і зрозумілим здавався в ці незабутні вечори геніальний творець дев'ятої симфонії!

Наслухавшись Бетховена, юнак вирішив приступити до самостійної творчості. Для першого досвіду була намічена не більше, не менше як соната, звичайно, в дусі Бетховена. Написав абияк два рядки, але далі справа не пішла. Незнання басового ключа, необізнаність з засобами фортепіанної гри були непереможною перешкодою. Ясно, треба починати з простіших речей. І ось посипались різні менуети і гавоти, з яких багато надто вже живо нагадували Моцарта і Баха. Після закінчення технікуму, юнака в 1932 році направили на роботу на Дніпробуд. Цей рік, за його власним визнанням, став для майбутнього композитора роком „великих музичних потрясінь".

Почалося з дрібниць. Якось, вибравши вільну хвилину, юнак зайшов в центральний робітничий клуб подивитися кінокартину. Чекаючи сеансу, пройшов у фойє, де грав невеликий, але надзвичайно вдало добраний оркестр. Саме в цей момент прозвучали перші такти увертюри з опери „Євгеній Онєгін". Це вже була справжня музика у виконанні справжнього оркестру. Забувши звичайну стриманість, він кинувся до диригента і схвильовано став розпитувати, що це за твір, хто композитор. Оркестром диригував Ароцький, один з тих невідомих, але культурних музичних працівників, яких немало можна зустріти тепер на периферії. Він відразу зрозумів хвилювання юнака і для нього спеціально зіграв цілий ряд вальсів Штрауса та інших чарівних творів.

З цього дня зав'язалася велика дружба між майбутнім композитором і старим диригентом. На відзнаку особливої прихильності він допускав юнака до своєї великої нотної бібліотеки і дозволив вибирати те, що йому хотілось би прослухати в оркестрі. Літом оркестр перейшов на садову естраду і поповнився до 60 музикантів. Це був уже справжній симфонічний оркестр. Велика була радість юнака, коли за його вибором, у виконанні того ж оркестру прозвучали такі чудові твори, як „Манфред" Шумана, вальс Глінки та ін.

Але й тут творча пристрасть дала себе відчути. Юнак став домагатися, щоб Ароцький дав йому щонебудь оркеструвати для оркестру. Поблажливо посміхаючись, диригент вручив йому клавір „Японської сюїти" Йосі-томо.

Як бути, з чого починати... В голові— гармонійне звучання скрипок, духової групи, але як це виразити на нотному папері...

На столі появився Владіміров та інші порадники, купи нашвидку розлінованого паперу, але все ж це була тяжка праця. На репетиції зіграли і, понад всяке сподівання—схвалили. На вечір на афіші з'явилася „Японська сюїта" Йосі-томо—оркестровка Майбороди. Увечері юнак повернувся додому, почуваючи себе справжнім визнаним композитором, і йому якось не хотілося згадувати про такі „дрібниці", як віоли, що їх змушені були грати в його оркестровці партії перших скрипок, або волторни, для яких були дані такі запаморочливі пасажі, що музиканти тільки безпорадно розводили руками.

Порив до творчості знову з нестримною силою охопив юнака. Окрилений своїм першим успіхом, він кинувся писати концерт для скрипки. Написав дві скрипкові частини, став гармонізувати, але натрапив на непереборні труднощі. Кинув „до кращого майбутнього" і став писати симфонію. Став писати прямо на партитуру, перевіряючи лише окремі місця на... мандоліні. Написав першу частину—allegro. За винятком туби контрабасів, всі партії були нотовані в басовому ключі, без транспорту. Але зате головна тема викладалася могутніми ходами басу і звучала зовсім „по-справжньому", хоч частенько нагадувала про існування другої симфонії Бородіна.

Юнак швидко, але болісно зростав. Нагромадилося багато думок, почуттів, які виривалися назовні. Став писати непогані вірші, великі статті, в яких викладав свої думки з найрізноманітніших питань музичної і літературної творчості. Все це писалося „для себе" і ревниво ховалося від стороннього ока. Місцева районна газета все ж якось довідалась про літературні вправи молодого музиканта і запропонувала йому співробітництво.

Але невгамовного юнака знову потягло до музики. Тепер це була робітнича хорова капела на Дніпробуді, якою керував досвідчений культурний диригент Усачов. Для Г. І. Майбороди роботи тут було „до не схочу". Він співав в цій капелі як рядовий хорист, складаючи для неї нові хори і навіть в деякі, особливо щасливі дні диригував. Незабаром капела від хорового співу перейшла до постановки опер. Поставили під рояль „Євгенія Онєгіна"—вийшло непогано. Окрилені успіхом, вирішили поставити „Русалку", але відразу натрапили на тяжку перешкоду—Дніпропетровськ відмовив вислати партитуру. Не довго думаючи, Усачов з Майбородою засіли за роботу і незабаром їх оперний колектив мав непогано оркестровану „Русалку". Ця опера ставилась багато разів на Дніпробуді, з нею ж капела поїхала на обласну олімпіаду в Дніпропетровськ, де й зайняла, по праву, перше місце. В Запоріжжі до оперного колективу приєднався великий оркестр місцевого музичного технікуму. Тут Г. І. Майборода вперше випробував свої сили за диригентським пультом. Але й тут катастрофічно позначилася відсутність серйозної музичної підготовки. Диригентська паличка, така легка зовні, виявилася надто тяжким інструментом в руках недосвідченого диригента і обмежувалася лише тим, що „констатувала" з запізненням факти вступу окремих інструментальних груп хорів, ансамблів і солістів.

Молодому музикантові стало остаточно не під силу. Було ясно, що дилетантизм до добра не доведе. Треба рішуче покінчити з безпорадними шуканнями і взятися за серйозну учбу.

Молодий музикант не здивувався і не засмутився, коли йому відмовили в прийомі на перший курс Київської консерваторії і прийняли тільки на 4 курс музичного училища. Теорію музики і гармонію доводилося починати по-шкільному. Багато допоміг в цей перший рік молодому студентові покійний проф. Любомирський, займаючись з ним не тільки на уроках в училищі, але й приділяючи йому багато часу у себе вдома. Проф. Л. М. Ревуцький, проглянувши юнацькі експерименти обдарованого студента, став приділяти йому багато уваги.

Подолавши за рік теоретичні дисципліни і опанувавши, в межах можливості, обов'язковий курс фортепіанної гри, Г. І. Майборода був прийнятий на перший курс консерваторії. Тут, під керівництвом проф. Ревуцького, він уже приступив до зрілої планомірної композиторської роботи. На кінець першого курсу його творчий портфель поповнився прелюдією для фортепіано, багатьма романсами на пушкінські тексти і цілим рядом дрібних творів. В цьому ж році задумана була симфонія до XX річниці Жовтня, перша частина якої була виконана під час Жовтневих свят і принесла авторові великий успіх і першу премію.

Т. Семижонов—студент Київської ордена Леніна консерваторії

Тепер Г. І. Майборода пише другу частину симфонії і оркеструє першу. Він поставив собі велике завдання—на кінець 1938 року написати третю частину і оркеструвати симфонію в цілому.

Паралельно він працює над великою поемою для скрипки з оркестром, пише музику для цілого ряду шахтарських і українських пісень, які він зібрав і записав під час своєї літньої подорожі з Інститутом фольклору АН УРСР по Дон-басу.

А в недалекому майбутньому вже принадно вимальовуються контури хвилюючого творчого завдання—великої симфонічної поеми на тему „Жан Крістоф" і „Антуанета" Ромен Роллана.

При всьому своєму величезному творчому плані молодий композитор знаходить ще час, щоб читати лекції з теорії музики в Будинку Червоної Армії, провадити заняття в низці хорових самодіяльних гуртків, допомагати в роботі своєму молодшому братові, який тепер вчиться на третьому курсі музичного училища при консерваторії, теж по класу композиції.

* * *

Спочатку непривітно зустріло життя маленького Гришу Семижонова. Будучи школярем, він зламав ногу. Кістка не зросталася, довелося залишити школу, ходити на милицях. Все ж нічого було тинятися вдома, і маленький Гриша пішов у шевську майстерню учнем. Але це тривало недовго. Радянські лікарі дбайливо лікували ногу, зняли Гришу з милиць і буквально поставили його на ноги. Можна було йти на виробництво, і Гриша з радістю поступив на завод у Ворошиловграді учнем слюсаря. Гришу прийняли в комсомол. В 1932 р.— він уже секретар комсомольської заводської організації і змінний бригадир комсомольської бригади. Його цех за видатну роботу одержує значок КІМ. Наполегливий, бойовий бригадир і комсомолець систематично відвідує вечірню школу, вперто вчиться. Разом з тим він кращий актор в заводському драмгуртку і вже має за собою десятки великих ролей, прекрасно виконаних на сцені палацу культури ім. Леніна.

В 1930 році комсомол вирішив послати свого бригадира і любимого актора на учбу в луганський музично-драматичний робітфак. При вступі перевірили голос і слух, і здивувалися. Навіщо з таким чудовим свіжим басом, з таким багатим музичним слухом йти на драматичний факультет, коли перед ним відкривається широкий шлях оперного співака.

Семижонов і не думав до цього дня про співи. Правда, співав з товаришами хороші комсомольські пісні, але йому не здавалося, що його голос краще і гучніше звучить, ніж голоси його товаришів.

Три роки роботи по вокалу на робітфаці переконали Семижонова, що йому треба йти в цьому напрямку далі. Його направили в Київ, в інститут ім. Лисенка. Вчився він там рік, перейшов на другий курс і поїхав додому на канікули.

Приїжджає восени до Києва, а інституту уже немає—об'єднали в консерваторію, куди приймають тільки після іспитів, і уже обдарованих студентів.

Що ж, консерваторія, так консерваторія, Семижонов сміливо пішов на іспит і був прийнятий на перший курс по класу викладача Донця. На другий курс він перейшов з вищою оцінкою і мав у своєму репертуарі такі партії, як король Філіп з „Дона Карлоса", Тарас—з опери „Тарас Бульба" і ряд інших відповідальних арій та романсів.

На третьому курсі Семижонов перейшов до класу проф. Чемезова. Почалася наполеглива робота над партіями доктора Бартоло, Фарлафа, князя Галицького. На четвертий курс він переходить з оцінкою „відмінно". 1937 рік відзначився для студента Семижонова і його професора радісною подією: на Всесоюзній конференції професорів і викладачів, де були продемонстровані успіхи понад 100 студентів різних консерваторій, виступ молодого співака викликав підвищений інтерес до його якостей і до системи викладання проф. Чемезова.

До XX-річчя Жовтня студент Семижонов був уже на четвертому курсі. Цей радісний день став для нього подвійно радісним, бо він вперше виступив на урочистому спектаклі консерваторії в оперному театрі, з оркестром у важкій ролі доктора Бартоло. У звіті на вокальному факультеті роль доктора Бартоло була відмічена, як виконана добре і в сценічному, і у вокальному відношеннях. В першому семестрі репертуар молодого співака збагатився такими відповідальними партіями, як цар Салтан, Антоніо з „Весілля Фігаро", Сашка з „Тихого Дона", князь Галицький з „Князя Ігоря", Собакін з „Царської нареченої". На черзі—повністю Мефістофель з „Фауста".

Його, спадкового пролетаря з Донбаса, спочатку спритного учня слюсаря, а потім бойового бригадира-стахановця на великому оборонному заводі, висунув і виростив комсомол, дав йому стипендію в 300 крб. імени Комсомолу, оточив його піклуванням і увагою. Співак Семижонов ні на один день не відривався від комсомольської і великої громадської та оборонної роботи. Він і тепер, будучи вже членом партії, продовжує комсомольську роботу в КСМ організації консерваторії, часто виїжджаючи на концерти у свій рідний Донбас, який завжди радісно зустрічає свого обдарованого висуванця.

Через рік студент Семижонов закінчить консерваторію і, як дозрілий співак, з чудовим голосом і великою музично-сценіч-

О. Песляк — студентка Київської ордена Леніна консерваторії

Я. Гуревіч — аспірант Київської ордена Леніна консерваторії

ною культурою, займе належне йому місце на великій сцені.

* * *

Дочку свою Оксану старий колгоспник Павло Андрійович Песляк і тепер називає ласкавим дитячим ім'ям—Сеня, не зважаючи на те, що вона вже студентка Київської консерваторії, а в недалекому майбутньому — закінчена багатонадійна співачка.

Коли Сеня закінчила сільську чотирирічку, у неї було тільки одне ясно визначене бажання — вчитися далі. Але як учитися, коли найближча школа семирічка — у Фастові. Сеня вирішила це питання просто: пішла до сільради, взяла там свої документи, а ранком—ще не зійшло сонце — вона пішла до Фастова, захопивши з собою свою подругу, таку ж маленьку тринадцятирічну школярку. Тільки на ніч повернулися до своєї рідної Мар'янівки маленькі мандрівниці, зробивши в обидва кінці 40 кілометрів по зовсім незнайомій дорозі. Ноги розпухли від непосильного ходіння, голова кружилася від голоду і втоми, але зате скільки радості приніс цей день—їх прийняли в семирічку.

У Фастові Сеня вперше почула звуки рояля,—на ньому грала її шкільна подруга Рива Рапопорт. Там же Сеня згадала, що вона непогано співає. Адже вона в своїй Мар'янівці безпомилково повторювала всі пісні, які чула від дорослих. Її голос завжди чистіше і голосніше звучав, ніж голоси її подруг, які разом з нею пасли гусей на сільському вигоні.

І Сеня незабаром вступила в шкільний хор, в якому зайняла почесне місце заспівувача. Це було добре і радісно. Всі ці веселі шкільні пісні,—але хіба їх можна було порівняти з тими загадковими і хвилюючими мелодіями, які грала на своєму роялі Рива Рапопорт. Непомітно минули 3 роки навчання в семирічці. Треба було вибирати собі життєвий шлях. Брати наполягали на тому, щоб вона поступила до педагогічного технікуму в Білій Церкві. Сеня неохоче послухалась, але, на щастя, її не прийняли—була надто молода. Вступити можна було тільки через рік. Щоб не гаяти часу, Сеня закінчила курси маслоробів на селі і дістала звання техніка маслороба. Минув рік, і знову настав вирішальний

момент: або вступити до технікуму, або йти на роботу в маслозавод.

І Сеня вдруге у своєму житті зробила крутий поворот: несподівано для всіх забрала свої документи з педтехнікуму і з'явилася з ними в Києві, в першій музпрофшколі. Іспит пройшов добре. Сеня дуже хвилювалася, але ж все чистенько проспівала вправи, проспівала свою любиму з дитинства пісню „Ой, не світи, місяченьку". Комісія знайшла, що у Оксани Песляк є почуття ритму, гарне ліричне сопрано великого діапазону, музичний слух. Її взяла в свій клас проф. Муравйова, і з перших же днів поставилась до своєї нової учениці з винятковою увагою.

Так, рік за роком тривала учоба. Провчившись три роки в музичному училищі, Сеня з великим успіхом була прийнята в консерваторію. Проф. Муравйова впевнено веде її до наміченої цілі, як одну з найбільш обдарованих своїх учениць. Оксана Песляк вже студентка третього курсу. Портфель її завжди туго набитий важкими клавірами, нотними зошитами. Кілька закінчених оперних партій, десятки великих оперних арій і багато романсів сучасних українських композиторів—має в своєму репертуарі молода обдарована студентка. „Тангейзер", „Лоенгрін" вже не являють собою ніяких труднощів. Вона вдумливо вивчає любимий образ Тетяни, „Мадам Бетерфляй", важку партію Мімі з „Богеми", партію Маргарити, Наталі з „Царської нареченої", Церліни з „Дон-Жуана".

Жодний учнівський вечір не проходить без виступу Оксани Песляк, і кожний виконаний нею новий твір говорить про невпинний її ріст.

Але не забуває Песляк і про свою рідну Мар'янівку, де в пошані живе її старий батько. Буває так, що одночасно з'їдуться до старого всі діти, які вже вийшли на добрий шлях, і почнуть розповідати про своє життя, про свої радості й успіхи.

Слухає їх старий, тяжко зітхає і втирає мимоволі сльози:

— Ох, діти, діти, що ви бачили, що ви розумієте...

Старий досі не може забути те гірке життя, в якому народився і виріс.

* * *

Рано почав свою музичну кар'єру Сергій Яковенко. Як і всі підпаски, він грав, звичайно, на сопілці. Йому не було ще дев'яти років, коли він перевершив у мистецтві гри на цьому невигадливому інструменті всіх своїх односельців з Бородянки.

Пастух—дід Іван—не схвалював ці музичні починання свого підпаска, і як тільки траплялася нагода захопити його зненацька, віднімав у нього сопілку і нещадно ламав її. Але маленький Сергій не сумував,—в Здвижі для нього очерету вистачить. Він негайно брався майструвати нову сопілку, і кожного разу якось так виходило, що нова сопілка виходила кращою від тих, які знищував дід Іван.

Але все ж це були тільки сопілки, на яких, крім „Козачка" і „Метелиці", нічого путнього не зіграєш. Сергійко вже встиг якось одного разу крадькома придивитися до кларнета, навіть бігав спеціально для цієї мети до сусідньої гути і дістав за це від діда Івана чималої прочуханки за самовільну відлучку.

Чи можна зробити з очерету кларнет?—так поставив собі питання маленький підпасок. Теоретично він вирішив його позитивно. Чому ж не можна?.. Але на ділі зустрілося багато труднощів. Насамперед—дід Іван. Він вже почув, що його непокірний підпасок затіває щось незвичайне, і посилив свою пильність.

Сергійко остаточно зіпсував свої стосунки з дідом Іваном, кілька разів ледве не втопився в каламутних ковдобинах Здвижа, але потрібну очеретину все ж дістав—стару, товсту з величезним корневищем, яке плуталося у нього під ногами, коли він урочисто ніс свою знахідку до себе на „конспіративну квартиру" під стогами.

Довго бився над своїм „кларнетом" Сергійко. Справа незнайома, в усьому доводилося йти навпомацки...І кларнетний мундштук виструґати, і „клавіатуру" побудувати так, щоб можна було грати всі пісні. Звичайно, хроматизму в гамі він не добився, але його звичайне „Ой за гаєм, гаєм", за допомогою якого Сергійко перевіряв всі свої сопілки, „кларнет" відтворював з такою точністю і таким оксамитовим соковитим звуком, що маленького підпаска навіть в піт кинуло від творчого задоволення.

Навіть дід Іван розвів руками і з відтінком схвалення промимрив собі в бороду:

— От капосна дитина, і вигадав же таке...

„Кларнет" Сергія Яковенка викликав в Бородянці сенсацію. Його, як героя дня, урочисто запросили взяти участь в сільському оркестрі, який складався з скрипок, гітар, мандолін, балалайок. Сергійко не наважувався: як це так, з саморобною

В. Кондратенко — студент Київської ордена Леніна консерваторії

М. Вязовський — студент Київської ордена Леніна консерваторії

сопілкою, і раптом в оркестр... Але все ж наважився, день-два прислухався, і так заграв на своєму „кларнеті", що став з успіхом представляти в оркестрі всю „духову групу".

Приглянувшись до струнних інструментів, він зараз же взявся майструвати саморобні гітари, мандоліни, балалайки. Йому здавалося, що коли зробити їх по-справжньому, від них можна добитися більшої краси і повноти звуку. Апофеозом його шукань в цій галузі була страшенна скрипка,—щось середнє між альтом і віолончеллю. Але від цієї витівки довелося відмовитися: вага скрипки занадто перевищувала все можливе, та й колгоспні коні, у яких щодня висмикувався з хвостів кращий волос для такого ж монументального смичка, почали вже надто бурхливо протестувати. В усіх цих новаторських шуканнях Сергія Яковенка все ж була одна втішна сторона; захоплений своєю роботою, він і не помітив, як навчився непогано грати на всіх струнних інструментах.

... Давно це було. Тепер Сергій Яковенко студент 1 курсу Київської консерваторії по класу гобоя викладача Г. Д. Зарицького, кращого знавця і ентузіаста гобоя. Під його керівництвом він добився, нарешті, на гобої тієї краси звуку, про яку так палко мріяв ще в себе в Бородянці, будучи дев'ятирічним підпаском. Тепер Яковенко не тільки один з кращих інструменталістів Київської консерваторії, але й один з кращих комсомольців, групорг свого курсу. Він сміливо стрибає з парашутом, провадить велику громадську роботу, грає партію гобоя в Київському ордена Леніна оперному театрі, сидить в групі перших гобоїстів у великому оркестрі консерваторії, грає на роялі, в чому не мало допомагає йому дружина Ляпунова, яка закінчила консерваторію і працює в ній вже два роки акомпаніаторкою.

Сергій Яковенко з радістю згадує про роки навчання в інституті ім. Лисенка, в музичному училищі, де кожний рік для нього був новим ступенем до дальших успіхів, до блискучого майбутнього.

* * *

Як добре, коли в педагогічному технікумі серйозно поставлено вивчення теорії музики, сольфеджіо, коли студентський хор не є випадковим придатком, а саме тим центральним стрижнем, навколо якого зосе-

реджена вся музична робота педагогічного вишу.

Це відразу відчув Микола Карпович Вязовський, коли вступив студентом до красногородського педагогічного технікуму на Дніпропетровщині. У нього з дитинства був хороший голос, багатий музичний слух, він скрізь прагнув до музики—у себе в рідному селі Бузівці і в школі семирічці, але тільки в красногородському педтехнікумі дістав першу можливість привчитися до справжньої музичної культури. Це наперед визначало весь його життьовий шлях.

Після закінчення технікуму М. К. Вязовський викладав, але ніколи не забував організувати хороший культурний хор. Працюючи в с. Варварівці, він організував чудовий хор, який незабаром став відомим далеко за межами Карлівського району.

Райком комсомолу і спілка робос відмітили чудову роботу молодого обдарованого педагога і диригента і відрядили його до Києва, в інститут ім. Лисенка. Через 2 роки Вязовського, як талановитого диригента, перевели в диригентсько-хормейстерський клас викладача Г. Г. Верьовки. В цьому році М. К. Вязовський закінчує консерваторію, будучи першим випускником диригентсько-хормейстерського класу.

В роки навчання М. К. Вязовський не обмежувався лише академічною роботою по спеціальності. Він організував десятки самодіяльних хорів на підприємствах, в червоноармійських частинах, беручи участь в музичних фестивалях, виступав з хоровими ансамблями на консерваторських вечорах, а цього року став на чолі невеликого, але культурного ансамблю, який щодня обслуговує дитячу програму українського радіокомітету.

М. К. Вязовський увійде в життя з великим практичним досвідом, як серйозний музичний діяч, що здобув висоти хорового мистецтва і музичної культури.

* * *

Усю свою молодість Василь Кондратенко мріяв тільки про одне: вивчити мотор і стати на роботу біля двигуна, а якщо буде можливо, то й стати шофером. Далі його мрії не йшли.

Коли здійснилася його перша мрія, він, стоячи з своїм трактором „Запорожець" біля молотарки, згадував про те, як йому, ще десятирічному хлопчикові, доводилося, поряд з батьком, і молотити руками, і косити гречку важкою косою, яка так боляче відтягувала руки. Тепер справа інша. Його рідний колгосп „Більшовик" в с. Шпитьках багатіє день-у-день і твердо став на шлях механізації.

Незабаром його послали на курси шоферів, і ось, нарешті, межа його мрій—він став справжнім повноправним водієм машин. Шофером він працював і в червоноармійській частині, будучи призваним до Червоної Армії, а по закінченні строку поступив на роботу шофером в гараж київського облвиконкому.

Одного разу, працюючи в гаражі, він затягнув по старій звичці одну з своїх любимих пісень. В гаражі нікого не було, резонанс був чудовий і Кондратенко дав повну волю своєму голосові. Несподівано до гаражу увійшла дружина зав. гаражу, студентка консерваторії по класу співу проф. Муравйової. Посипалися питання, як, мовляв, можна нехтувати таким чудовим голосовим матеріалом. Словом, висновок один: треба негайно йти на випробування до проф. Муравйової.

Кондратенко чув уже такі розмови і в себе в колгоспі, коли приїжджала шефська бригада з інституту ім. Лисенка, але тільки збентежено відмахувався, віддаючи перевагу своїм вільним пісням наодинці. Але на цей раз не встояв і пішов до консерваторії. Результати перевищили всякі сподівання; голос виявився винятковий—сильний баритон величезного діапазону і рідкої краси звуку. Зацікавлена чудовим голосом „новака", проф. Муравйова повела його в кабінет до директора консерваторії проф. А. М. Луфера, для переговорів. Там в цей час обговорювалося питання про шофера для нової машини, якою була премійована консерваторія.

Ця, очевидно, мізерна обставина, вплинула на рішення Кондратенка. Він, мабуть, не від того, щоб вступити на перший курс музичного училища, але разом з тим він і не від того, щоб поступити шофером на нову машину консерваторії.

Домовились. Їзда буде невелика, і для роботи по вокалу, і по теоретичних дисциплінах залишалося досить часу. З'ясувалася і ще одна приємна обставина: як студент консерваторії, він незабаром став своєю людиною в оперному театрі, в концертних залах, і адміністрація охоче пускала його на всі спектаклі і концерти.

Разом з успішним навчанням ця обстанова дуже сприятливо вплинула на ріст його музичної культури. Не минуло і одного року, як він багато баритональних партій, від початку до кінця, засвоїв на

слух так, що коли йому уже на другому курсі музичного училища довелося розучувати великі арії Ріголетто, Руслана, Мазепи, Мізгіря з „Снігуроньки“, він уже впевнено, ніби по-готовому, йшов по клавіру. Іноді в своїх вправах він намагався переступити за граничне для баритонів la і блиснути верхнім Si-бемоль, але коли довідався, що навіть у зрілих баритонів від таких експериментів часто тріскаються зв'язки, він остаточно кинув це „лихацтво“. Розстався Кондратенко в цьому році остаточно і з своєю любимою машиною: виявилося, що від газу голос спадає.

Тепер В. Д. Кондратенко одержує персональну стипендію і серйозно працює під керівництвом проф. Поляєва. Він почав уже виступати на концертах. Під час виборчої кампанії до Верховної Ради він виступив в 27 концертах. Тут йому вперше довелося перевірити свою виконавчу витривалість, при чому виявилося, що навіть чотири виступи на день не втомлюють його, і могутній голос його нічого не втрачає в звучності і красі.

* * *

Такі нові студентські кадри, такою росте наша музична зміна. І немає такого далекого заводу, колгоспу в нашій квітучій Україні, які не могли б послати до цього вогнища вищої музичної культури своїх обдарованих синів і дочок, щоб радісно творити тут нове, народне і для народу мистецтво, національне формою, соціалістичне змістом.

С. Яковенко — студент Київської ордена Леніна консерваторії з своєю дружиною т. Ляпуновою

Мик. Грінченко

Радянський Азербайджан і його музична культура

Азербайджан—багатий спадкоємець музичної культури Сходу. Через „ворота народів", тобто через вузький прохід між Каспійським морем і Кавказьким хребтом лежав шлях із Азії в Європу. Тим шляхом проходили великі рухи народів, залишаючи свої сліди на території Азербайджана. Ось чому найбільші культури Сходу мають свої пам'ятники на цій території.

Азербайджанські тюрки, основна і головна маса населення Азербайджана, є нащадками турецьких племін, що осіли тут після великого монголо-турецького наступу в XIII віці, а сама назва „азербайджанські" походить від сусідньої персидської провінції, звідки вони прийшли.

Русифікаторська політика царського уряду, що починає своє панування в Азербайджані з початку XIX в., дає поштовх до пробудження національного руху. Національні суперечності між тюрками і вірменами, підтримані царським урядом і своїми беками, щоб зміцнити своє панування, щоб паралізувати ріст робітничого й селянського руху, не раз приводили до значних кривавих сутичок. Лише після запеклої боротьби азербайджанських робітників і селян з інтервентами (англійцями) і розгрому націоналістичних контрреволюційних партій, боротьби, підтримуваної російським пролетаріатом, в 1920 році встановилася в Азербайджані радянська влада. Лише з цього моменту починається справжній економічний і культурний ріст Азербайджана в сім'ї братерських народів Радянського Союзу. Велика Жовтнева соціалістична революція відкрила нові багаті скарби художньої культури народу, національна політика партії Леніна—Сталіна чітко накреслила шлях дальшого розвитку народної творчості, забезпечивши її буйний ріст.

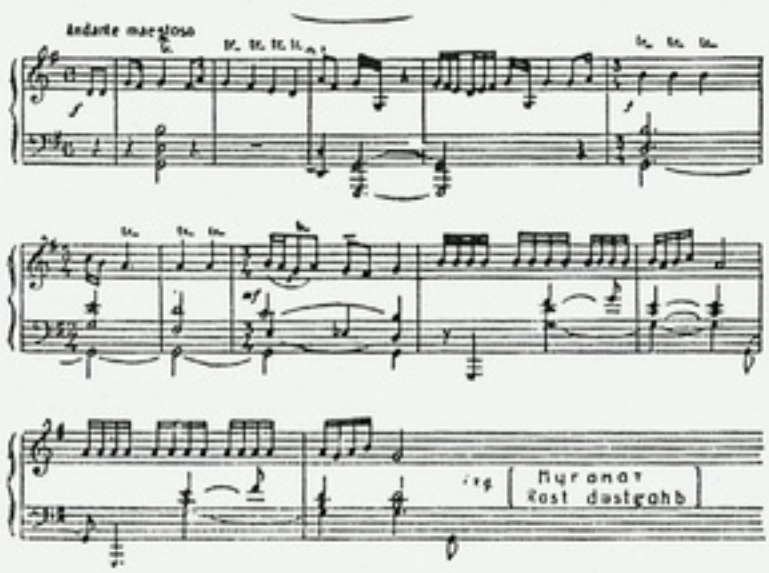
Якщо за часів царського панування Азербайджан був майже абсолютно позбавлений можливості розвивати свою національну музику, не маючи для того ні відповідних композиторських кадрів, ні виконавців, ні добре устаткованих музичних театрів, то тепер музична культура Радянського Азербайджана може показати свої значні музичні багатства у великих формах оперного мистецтва, в формах симфонічної музики. Якщо раніш окремим композиторам з великими, майже непереборними труднощами, в атмосфері пригноблення і темної реакції, доводилося пробивати дорогу своїй національній музичній культурі, то тепер вона стала надбанням широких трудящих мас Азербайджана, будучи вже не тільки в руках професіоналів-музикантів, а широко культивуючись через форми самодіяльного мистецтва.

Надзвичайно великого значення набрала і народна творчість. Ашуги-співці, ансамблі народних музикантів інструменталістів, гуртки народного танцю, хори, яких раніше не було — все це можна побачити й почути не тільки по містах, але і в далеких аулах, в колгоспах, на бавовняних полях. Могутнім струмом вливаються інтонації народної музики в творчість композитора, збагачуючи новими образами, яскравими мелодіями. Державний оперний театр, філармонія, музичне видавництво, спілка радянських композиторів Азербайджана — ось осередки, краще сказати, велика творча лабораторія, де кується нове мистецтво, національне формою, соціалістичне змістом.

Класична спадщина тюркської музики—знамениті „мугами" (мугамати, макоми) і різноманітні форми народно-пісенної музичної творчості — основа національної музики азербайджанського народу. Різноманітність і своєрідність мелодійного матеріалу, ритмічна розробленість, оригінальність ладової побудови і гармонійного колориту в цих

творах розкривають справжній музичний Схід не в його стилізованій екзотичності, а в живих інтонаціях живого образу, наповненого справжнім змістом життя. Ось чому тепер провадиться таке інтенсивне збирання цих музичних пам'ятників - документів, їх вивчення та дослідження і широке використання в індивідуальній творчості композитора.

Вже в минулому найвидатніші представники російської музичної творчості звертали свою увагу на народно - пісенний матеріал азербайджанської музики: досить згадати деякі частини „Кавказских эскизов" Іпполітова-Іванова, східні інтонації в творчості Бородіна, „Антар", „Шехеразаду" Римського - Корсакова. Ось хоч би заглянути в цей уривок азербайджанського мугамату „Растдастгахи", записаного вже в наші часи від тариста Мансура Мансурова. Своїм інтонаційним колоритом він нагадує кращі сторінки співучих східних мелодій Бородіна („В Средней Азии") або Римського-Корсакова („Шехеразада"). Тільки порівнюючи ці справжні класичні зразки тюркської національної музики з моментами використання їх в художній творчості композиторів, ми переконуємось в досить серйозному розумінні ними внутрішньої суті східної музики.



Але все ж справжнє й глибоке розуміння східної музики і широке використання в творчості композиторів ми маємо лише в наш радянський час, в процесі побудови радянської культури так глибоко розкриваються народні музичні скарби. Цілий ряд національних композиторів виносять ті багатства народно - пісенної творчості на широку естраду радянського слухача, даючи їм місце в широких формах симфонічної і оперної музики. І не в типі етнографічного примітиву подані ці форми, як то було звичайним до Жовтня, а в повному озброєнні сучасними досягненнями композиторської техніки. Справді, якщо, наприклад, простежити коротку історію створення азербайджанської національної опери, то виразно виявляються два періоди: перший — дожовтневий, коли в силу умов, створених царським режимом для розвитку національної азербайджанської культури, краще сказати, — в силу неможливості її розвитку, ми маємо примітивні форми музичної вистави, оформлені часто лише в рамках аматорсьих засобів, другий — радянський період, коли підготовані партією Леніна — Сталіна кадри художників - музикантів, використовуючи надбання народної музичної творчості, мають повну можливість виявити свою творчість в найкращому оформленні всіх оперно - сценічних засобів: прекрасні артисти-виконавці, оркестр, хор, художнє оформлення, велика сцена театру.

Треба сказати, що Азербайджан взагалі був одним із перших на Сході, хто почав культивувати оперне мистецтво. Ось в основних моментах хронологія азербайджанської національної опери до часу появи на сцені опери Р. Гліера „Шах - Сенем", перший акт якої вперше було виконано в сезоні 1926-27 р.

1908 р. — Прем'єра першої тюркської опери „Лейлі і Меджнун", муз. Узейра Гаджибекова.

1909 р. — „Лейлі і Меджнун" в супроводі європейського оркестру.

1910 р. — Оперета „Ар ве Арвад" (Чоловік і жінка), муз. братів Гаджибекових.

1912 р. — „О алмасун, бу олсун" (Не та, так ця), муз. Узейра Гаджибекова.

1912 р. — „Асли й Керем", муз. Узейра Гаджибекова.

1913 р. — „Евлікен субай" — оперета, муз. Зюльфугара, Гаджибекова.

1913 р. — „Шах Аббас і Хуршид бану", муз. Узейра Гаджибекова.

1913 р. — „Мохру мох", муз. Славинського.

1914 р. — „Ашиг Гариб", муз. Гаджибекова.

1914 р. — „Рустам і Зохраб", муз. Узейра Гаджибекова.

1914 р. — „Алли яшинда джаван" (50-річний юнак), оперета. Муз. братів Гаджибекових.

1915 р. — „Аршин мал алан", муз. Узейра Гаджибекова.

1919 р. — „Шах Ісмаіл", муз. Магомаєва.

1920 р. — „Лейлі і Меджнун“ вперше виставлена в художньому оформленні.

1922 р. — „О алмасун, бу олсун“ (теж).

1926 - 1927 р. — „Шах - Сенем“, муз. Р. Гліера (І акт).

1928 - 1929 р. — „Ашиг Гариб“ (у новій поставі).

1930-31 р. — „Шах Ісмаіл“ (теж).

1931-32 р. — „О олмасун, бу олсун (нова постава).

1932-33 р. — „Шах Ісмаіл (нова постава).

1934 р. — „Шах-Сенем“ (повністю).

До цього треба додати кілька окремих зауважень, що характерні для існування азербайджанської опери дожовтневого періоду. Опери ставилися в сезоні дуже рідко (для частих вистав не було засобів), переважно маємо аматорський показ вистави, жіночі ролі частіше виконувалися чоловіками (виступ жінки був заборонений), з боку реакційних кіл майже кожна вистава викликала опір тим сильніший, чим гостріші були ідеї, скеровані проти пануючих верств. Так, наприклад, комічна опера Узейра Гаджибекова „Аршин мал алан“, в основу якої покладено ідею емансипації азербайджанської жінки, викликала ненависть до композитора і цькування його і його твору з боку мільйонера Тагієва, власника газети „Каспий'я“, бо в своїй опері композитор, мовляв, „руйнує чистоту моралі“. Подібних моментів в історії азербайджанської дожовтневої опери можна налічити дуже багато.

„Шах-Сенем“ Р. Гліера до певної міри була значним стимулом для дальшого розвитку азербайджанської опери. Не даремно поставу „Шах-Сенем“, як велику подію азербайджанської радянської музики, відмітило радянське суспільство Азербайджана — партійні і професійні організації, робітники заводів. „Свято азербайджанської музичної культури“, — так відзначена була постава цієї опери в 1934 році; цим підкреслюється значення її в розвитку азербайджанської радянської музичної культури. Але значення цієї опери полягало ще і в тому, що вона допомогла правильному розв'язанню шляхів розвитку національної радянської азербайджанської опери, давши в руки молодим кадрам національних композиторів приклад творчої музичної роботи, підштовхуючи їх до дальшого технічного вдосконалення і до найглибшого вивчення зразків народно-музичної творчості. І це мало значення не тільки для розвитку опери, але і взагалі для всіх форм музичної творчості радянського композитора Азербайджана.

І справді, після „Шах-Сенем“ ми маємо „Кер-огли“ (Узейра Гаджибекова) — сторінку героїчного минулого азербайджанського народу, „Нергіз“ (М. Магомаєва) — опера, що в яскраво окреслених музичних образах, в насиченій революційним змістом дії показала революційну боротьбу селянства під керівництвом бакінського пролетаріату за владу Рад. Закінчення балету „Наречена огня“ (А. Г. Тер-Гевондяна), симфонія молодого тюркського композитори Ніязі, симфонічна поема „Соціалістичний Азербайджан“ (Д. Гаджієва), симфонія „Поема про радість“ (Караєва), — все це лише окремі моменти, лише частка того, що створює Радянський Азербайджан, опановуючи музичну культуру у великих формах музичної творчості, насичених тематикою революційної боротьби, соціалістичного будівництва, глибоко пройнятих інтонаціями народної музики.

Разом з композиторською творчістю розгортається і науково-дослідницька робота по вивченню зразків музичної народної творчості. Азербайджан — країна ашугів, цих народних поетів-співців, в пам'яті яких живе не лише історичне минуле свого народу, але й створюється поезія великого сучасного; Азербайджан — осередок зразків старої професіональної „класичної музики“, знаменитих мугамів; Азербайджан — територія розповсюдження оригінальних народних музичних інструментів східної культури. Все це дає в руки дослідника найцікавіший матеріал для вивчення і використання його в умовах радянської соціалістичної культури.

Підсумки культурного будівництва в аспекті музики показав на декаді азербайджанської музики в Москві, столиці народів Радянського Союзу, сьогоднішній, Радянський Азербайджан перед широким радянським суспільством, перед партією і урядом, перед великим Сталіним. Державний театр опери і балету ім. М. Ф. Ахундова показав чотири оперних вистави: оперу Гліера „Шах-Сенем“, оперу М. Магомаєва „Нергіз“, музичну комедію У. Гаджибекова „Аршин мал алан“ і його останню оперу „Кер-огли“. Крім того, Аздержфілармонія організувала участь у декаді хору філармонії об'єднаного оркестру народних азербайджанських інструментів, ансамблю азербайджанських народних танців. До програми концертів включили виступ нухинських зурначів з юними танцюристами

Сурой Урфан кізи і Нурі Заід огли, а також виступ п'яти найкращих ашугів Азербайджана.

В концертах декади виступали і артисти-вокалісти державного театру опери і балету і артисти Аздержфілармонії.

Народна поема про бідняка Ашиг Гариба, поета і співця, який покохав прекрасну Шах-Сенем, покладена в основу опери Глієра „Шах-Сенем". Дія розгортається в протиставленні двох ворожих сил: багатого й владного деспота Бахрамбека, з усім його оточенням, і бідняка Ашиг Гариба, гордого лише своїм званням співця народного і любов'ю народних мас. На фоні боротьби цих двох сил проходить ціла галерея яскравих образів, реально і художньо підкреслених музикою. На першому плані—вільний співець і син народу з своєю щирою, непідкупною любов'ю, з прагненням до свободи і справедливості—Ашиг Гариб і красуня Шах-Сенем, яка лишається до кінця вірною співцеві. Далі, володар Бахрамбек, феодал Шахвелед, підлий пройдисвіт Гюльоглан, вірна подруга Шах-Сенем Агджагиз, повна глибокої відданості, мати Ашиг Гариба Хані, селяни, музиканти, ашуги, мулли, служниці, невільниці, дервіші, жебраки, купці,—розгортають дійовий план опери.

Каспін — професор Київської ордена Леніна консерваторії

Героїчними рисами окреслені в народній поемі Ашиг Гариб і Шах-Сенем. І так само, як сюжет опери народився з надр народної поезії, так виросла і її музика на кращих зразках народного азербайджанського музичного мистецтва. Праця композитора над оперою розпочалася з збирання й записування народного музичного матеріалу, що дали йому ашуги, таристи, співці. Творча робота над цим матеріалом перетворила його у велику форму європейського оперного мистецтва, в яскраву своїм музичним матеріалом, реальну в своїх музичних образах і ситуаціях, повнокровну в своїй художній виразності оперу високої майстерності і яскравого національного колориту.

„Нергіз" — опера недавно померлого (28-VII 1937 р.) азербайджанського композитора М. Магомаєва, автора написаної раніш популярної опери „Шах Ісмаіл", низки симфонічних і вокальних творів, знавця азербайджанського музичного фольклору, одного з видатних піонерів азербайджанської музичної культури. Опера „Нергіз" написана на радянську тематику і розгортає перед нами події, що відбувалися в Азербайджані в часи повалення мусаватистського панування повсталими селянами, під проводом бакінського пролетаріату. Робітник Джафар і мужня селянська дівчина Нергіз—головні персонажі. Сюжет опери розгортає яскравий героїчний план революційної боротьби. Тому так емоційно напружена музика її від першого до останнього такту. Жадоба перемоги, грізний гнів повсталого народу, пафос героїчної боротьби—ось основна лінія музики опери. Вона значно яскравіша за її лібретто; її музичні образи конкретніші і глибші, особливо яскраві фінали III і IV дій. Ансамблі, хори, ліричні сцени зроблено майстерно. І не вважаючи на деяку стильову нерівність музики [1], опера „Нергіз" є одна з перших опер на радянську тематику, що заслуговує нашої уваги не лише в плані азербайджанської музичної культури, а взагалі в розрізі радянської музичної творчості.

1914 р. студент кол. Петербурзької консерваторії, Узейр Гаджибеков, написав свою третю музичну комедію „Аршин мал алан", в основу сюжету якої покладено ідею емансипації азербайджанської жінки. Вклю-

[1] Композитор багато переробив її, порівнюючи з першою редакцією, смерть перешкодила закінчити цю роботу і остаточна редакція опери належить Глієрові.

чення цієї музичної п'єси в число чотирьох вистав, які демонструвалися під час декади азербайджанської музики в Москві дає можливість відмітити певний етап в історії розвитку азербайджанського музичного театру, з одного боку, з другого,—маючи на увазі останню оперу композитора „Кер-огли", простежити його власний творчий ріст. „Аршин мал алан"—п'єса камерного типу. Влучно й гостро висміює вона старі релігійні забобони про шлюб, виставляючи захисників безправ'я і закріпачення азербайджанки в сатиричному, карикатурному вигляді. П'єса повна бадьорих, життєрадісних тонів, веселої комедійної дії. Народний побут старого часу, характерні звичаї,—все це пройнято оригінальним азербайджанським фольклором. Звідси й велика популярність музики цієї комедії, звідси її великий успіх серед широких мас. Теперішня постава п'єси йде в супроводі нотного східного оркестру, і це надає їй своєрідного колориту, нових фарб, ще більше віє від неї ароматом народної творчості.

В своїй останній опері „Кер-огли" композитор взяв сюжет з найкращої сторінки азербайджанського народного епосу, повної героїчного минулого, де так яскраво відбито боротьбу азербайджанського народу з владарями феодалами. Це—оповідь про Кер-огли. Син трудового народу, воїн і співець, Кер-огли був одним з тих героїв-богатирів, навколо імени якого сконцентрувалися всі жадання й прагнення пригноблених народних мас в боротьбі за своє визволення.

Кер-огли—герой, що очолює боротьбу з експлуататорськими класами, беками, ханами, з іноземною навалою. Кер-огли—народний вождь, борець, але він—і ашуг-співець. Меч в його руках, грізна зброя проти ворогів його народу,—звучний саз—супроводить ніжні ліричні пісні, повні глибокого почуття до своєї Нігяр.

Талановито, колоритно, глибоко виразно розкрита ця сторінка азербайджанського героїчного народного епосу в опері У. Гаджибекова „Кер-огли". Основна цінність її—в красі багатої народної музики, що пронизує всю оперу, в повнокровності засобів музичної виразності, що заложені в народних мелодіях, в простоті і ясності її музичної мови, виявленої засобами високої композиторської техніки. Звідси—народність і реалістичність опери, яскравість образів, сила і колоритність її як театральної музичної вистави.

З такими досягненнями вийшов Радянський Азербайджан на широку арену музичної культури народів СРСР.

А. Гозенпуд

Ріхард Вагнер

(1813 — 1883)

Ледве чи знає історія мистецтва художника більш складного, ніж Ріхард Вагнер. Його життєва і творча біографія повна нез'ясованих, на перший погляд, суперечностей. І насправді, як поєднати геніальний взліт музикальної думки, філософське охоплення світу і вузький ригоризм, міщанську вбогість філістера, шовінізм і антисемітизм? Чи може одна людина, в 1848 році битися на барикадах революції, а вже через двадцять три роки оспівувати монархію Вільгельма I? Чи може рука, що написала неповторні сторінки „Трістана і Ізольди", випустити, правда анонімно, ганебну людиноненависницьку брошуру „Єврейство в музиці"? Розуміється, всі ці „суперечності" легко пояснити тим, що Вагнер був геніальним композитором і... дрібною людиною. Французький письменник Катулл Мендес в своїй книзі, присвяченій „Байретському полубогу", розказує про одного аматора музики, який поклав на шию вагнерівського бюста мотузку, а на голову — вінок. Ми не можемо задовольнитися таким „розв'язанням" питання і повинні зрозуміти суперечності особи Вагнера історично, а зрозумівши, витлумачити їх.

„Wagneriana" всіма мовами світу майже неосяжна. Тут і шеститомна „Енциклопедія по Вагнеру" Глазенапа, що фіксує основні факти життя композитора, дослідження Вольцогена, Каппа, Едуарда Шюре, Р. Поля, Поргеса, Лінднера і сотень інших авторів. Проте, одне з перших місць в цій багатотомній бібліотеці займають праці самого Вагнера, який був не тільки геніальним композитором, але й видатним теоретиком. Нарешті, йому належить також автобіографія — „Моє життя". Епістолярна спадщина композитора також досить велика; опублікована далеко неповністю, вона складає сімнадцять добротних томів. Здавалось би, що при цих умовах осягнення внутрішнього світу композитора надзвичайно полегшується. Проте, це далеко не так. „Автобіографія" писалася в другу половину життя Вагнера, в пору його відмовлення від юнацьких захоплень, під диктовку другої дружини — Козіми, яка ревнувала його до минулого. Не дивно, що перед нами „мемуари" ретушовані до такої міри, що майже повністю зникає схожість. Не дивно, що „Моє життя" дає дуже мало цінного матеріалу для з'ясування справжньої природи вагнерівської особи Автобіографічним писанням і листам його взагалі не можна довіряти повністю. В особистих своїх висловлюваннях, які, здавалось би, зовсім не призначені для опублікування, Вагнер завжди, крім свого безпосереднього співбесідника, має на увазі і третю особу. Звідси особлива поза, точніше — акторство в окремих його листах, що вступає в суперечність з інтимною спрямованістю їх. Вагнер, полегшуючи своїм дослідникам роботу, ще в більшій мірі утруднює її. Не зважаючи на уявну єдність теорії і практики композитора, вони в багато чому розходились, отже, трактати Вагнера — „Художній твір майбутнього", „Опера і драма" — не стільки критичне усвідомлення пройденого творчого етапу, скільки утопічна програма, що так і не знайшла свого повного втілення.

Суперечності життєвого і творчого шляху композитора знаходять своє пояснення лише у зв'язку з суспільно-політичною дійсністю його часу, що формувала свідомість Вагнера.

Життя творця „Трістана" розвивалося в межах 1813 — 1883 рр. Ці сімдесят років були в європейській історії насичені величезними подіями, які в багато чому змінили лице світу. Вагнер був свідком трьох найбільших революцій XIX сторіччя: 1830, 1848 і 1871 рр. Перша й друга відіграли в його житті, за його власним свідченням, велику і важливу роль; адже в другу половину життя Вагнер був схильний швидше

зменшувати вплив революції на власну творчість, ніж перебільшувати.

Зате Паризьку Комуну він не зрозумів, і самі події 1871 року оцінив, як типовий міщанин.

Розуміється, Вагнер—це не „крамар, господар ресторану", про яких пише Маркс в своїй праці, але, тим часом, раз відійшовши від революції, він неминуче повинен був прийти в табір її ворогів. Особливо цей відхід Вагнера від революції стане більш зрозумілим, коли ми проаналізуємо стан Німеччини в 1848—49 рр. Революційні події в Німеччині стали складовою частиною загальноєвропейського визвольного руху. Поразка революції 1848—1849 рр. в Німеччині пояснюється як одною з причин слабкості і нестійкості дрібної буржуазії, а також страхом перед пролетаріатом, страхом, який примусив її піти на угоду з контрреволюцією. Разом з тим німецький робітничий клас в 1848 р. ще не являв собою досить могутньої сили, яка могла б захопити владу в свої руки.

За словами Маркса, „робітничий клас в Німеччині, за своїм суспільним і політичним розвитком, настільки ж відстав від робітничого класу Англії або Франції, наскільки німецька буржуазія відстала від буржуазії цих країн" (Твори, т. VI, стор. 20).

Німеччина була розчленована на тридцять шість великих і дрібних князівств, і ця роздрібненість, відсутність „єдності цілей і єдності дії" (Маркс) в державі, яка ставала на шлях капіталістичного розвитку, також була причиною поразки революції 1848 р. Хоч пролетаріат і дрібна буржуазія діяли ізольовано, але зате реакція встигла і зуміла об'єднати свої сили, щоб задушити революцію в колисці.

Шибениці, розстріли, тюрми, каторга,—ось що чекало учасників 1848—1849 рр. Дрібна буржуазія, як самостійна сила, була роздушена назавжди. Краща її частина приєдналася до пролетаріату, найбільш боягузлива—шарахнулася вправо. Страх дрібного буржуа перед „примарою комунізму" кинув його в обійми реакції; вона здавалася менш страшною, ніж наступна перемога пролетаріату.

Вагнер, який відгукнувся на події 1830 року рядом революційних творів літературного і музикального характеру, захоплений мрією про повалення реакції, в 1848 році є одним з ватажків Дрезденського повстання, учасником барикадних боїв.

Як би не старався він пізніше зменшити свою роль, — документи говорять протилежне.

Нарешті, пруський уряд, який оцінив голову Вагнера в десять тисяч марок, ніяк не можна запідозрити в намірі кинути гроші на вітер. Але революція, позбавлена підпори в народі, була задушена, і Вагнер, рятуючи життя, змушений був тікати за кордон. Крах всіх надій і сподівань привів Вагнера до цілковитого відмовлення від боротьби. Песимізм ним оволодіває дедалі більше і він намагається піти в *чисту* творчість, чужу всім „зворушенням житейським". В листі до Ліста (1849 р.) він каже: „В усьому, що я роблю і відчуваю, я тільки художник, насамперед художник, далекий від сучасного суспільства". Відчай, темрява безвихідності оволодівають свідомістю Вагнера, отруєна філософія Шопенгауера з її закликом „розтворення" в смерті, знаходить в композиторі своє переломлення.

Дальший шлях Вагнера відомий—примирення з реакцією, перетворення в „державного музиканта" (Маркс), створення театру коштами баварського короля, містична одправа „Парсіфаля". Однак, композитор ніколи не смирявся перед реакцією повністю, рана його серця ніколи не загоювалась—страждання Амфортаса, пораненого списом,—це лише художньо зашифроване відтворення душевних мук самого Вагнера, болісна роздвоєність людини, що зрадила революцію. Розуміється, в творчості Вагнера є сторони реакційні, нам чужі і які ми відкидаємо, але більша і краща частина творчої спадщини цього геніального художника входить складовою частиною в скарбницю класичної культури. Відкинути плевели від зерна, позитивне від реакційного в спадщині Вагнера закликав покійний А. В. Луначарський—автор чудової, глибокої змістом і блискучої формою, статті про композитора. Спробуємо це зробити, нехай в загальних рисах, бо тема „Вагнер" може бути розв'язана лише в монографії.

Перші свідомі враження Вагнера зв'язані з театром; його вітчим, який відіграв таку значну роль у вихованні хлопчика,—Людвіг Гейєр,—був актором, сестра Ріхарда працювала як драматична артистка. Атмосфера куліс з дитинства стала Вагнерові рідною і близькою. Не випадково і перші творчі спроби майбутнього композитора відносяться до галузі театру, зокрема створення кривавої трагедії „Лейбальд". А втім, Вагнер намагався писати для театру з самого дитинства: то він наслідує грецьких драма-

тургів, намагаючись інсценувати смерть Одісея від руки власного сина, то пише п'єсу для лялькового театру і т. д. Але перша закінчена драматична спроба його відноситься до 1826—1828 рр.

Трагедія „Лейбальд і Аделаіда" побудована на матеріалі шекспірівського „Гамлета", „Макбета", „Річарда III". Головний герой п'єси, рицар Лейбальд, дає клятву тіні свого батька знищити весь рід Родеріха: живим залишається тільки останній нащадок цієї родини—Аделаіда, любов до якої несподівано запалюється в серці убивці. Втім, в припадку божевілля Лейбальд убиває і свою кохану і сам гине від руки Астольфа—нареченого Аделаіди.

В цій безглуздій дитячій п'єсі, де Шекспір химерно сполучається з „трагедією долі", зокрема, відчувається вплив „Праматері" Грільпарцера, Вагнер нагромаджує страхіття на страхіття, знищуючи, за ходом дії, сорок два герої і подаючи вбитих у вигляді тіней і примар.

Характерно, однак, те, що юнак, який прекрасно усвідомлював всі невідповідності свого твору, прагнув, за власними словами, усвідомити його музикою. Інакше кажучи, безглуздя в розвитку дії, помітні в драмі, перестали відчуватися, будучи перенесеними в сферу опери. Це своєрідне розв'язання питання говорить про певну спостережливість молодого Вагнера.

Епізод з ранньою трагедією Вагнера можна було б і пропустити, якби в ньому не було видно майбутніх театрально-музикальних симпатій композитора. Розвиток таланту молодого Вагнера йшов двома шляхами: його завжди приваблювала література і музика. Обрати одне з них він не міг. Творчість автора „Трістана" була поєднанням поезії і музики в якійсь вищій єдності. Потворність і безглуздість „Лейбальда" не може заховати від нас того, що свою першу спробу Вагнер створював під впливом Шекспіра, і в дальшому він залишався вірним пам'яті найбільшого з драматургів.

Не випадково з усіх музичних жанрів Вагнер обрав оперу—в ній він міг повноцінно втілити себе, як поет і композитор.

В наше завдання не входить розгляд всього життєвого і творчого шляху Вагнера, тому, пропускаючи роки музичної учби, роботу над увертюрами, симфонією, піснями, перейдемо безпосередньо до аналізу оперної спадщини композитора.

Ще задовго до появи „Рієнці" і „Летючого голландця"—перших музично-сценічних творів Вагнера,—що мали успіх на театрі, починається велика робота Вагнера над оперою.

Т. Гольдфарб — аспірант Київської ордена Леніна консерваторії — орденоносець

Творіння Гофмана як літературні, так і музичні, опери Вебера, Шпора, Маршнера дуже вплинули на молодого композитора. Романтична барвистість сюжетів, побудованих на народних переказах і легендах, яскравий драматизм і театральність, фантастика і казковий колорит,—все це повинно було чарувати розум і уявлення Вагнера. Страхіття „Вовчої долини" (Фрейшюц), де відбувається в глуху північ обряд виливання зачарованих куль, темне і страшне підземелля „Евріанти", таємнича постать Вампіра (опера Маршнера тієї ж назви),—ось коло сюжетів найбільш популярних в той час опер, знайомих Вагнерові, і які у великій мірі вплинули на нього.

В 1812 році вийшли знамениті „Німецькі казки" бр. Грімм, а через три роки—їх же „Німецькі легенди". Вплив цих знаменитих пам'ятників фольклору на романтичне мистецтво, а зокрема на Вагнера, був надзвичайно великий. Оперна творчість Вебера і Маршнера не тільки перша ланка в історії німецької романтичної опери, але й джерело, якому Вагнер зобов'язаний

у великій мірі. „Ганс Гейлінг“ Маршнера, ніби старший брат „Летючого голландця“, а „Евріанта“ Вебера—старша сестра Ельзи („Лоенгрін“).

Романтична поезія вплинула на Вагнера не в меншій мірі, ніж романтична музика.

Восени 1832 р. Вагнер приступає до роботи над оперою „Весілля“, але залишає її незакінченою. Фрагменти, що збереглися, все ж дають більш-менш ясне уявлення про задум композитора. Фатальна любов молодого Кадольта до нареченої Аріндаля—Ади [1] завершується його загибеллю.

Музичні начерки опери (перші дві сцени) показують визріваючу майстерність. Щирий драматизм і яскрава музикальна характеристика дійових осіб та їх емоційного стану, фіксована в своєрідних пралейтмотивах, немов в зародку містить майбутню музикальну драму. „Інтродукція першого акту (де в адажіо для вокального септету виявляється примирення ворогуючих родин, почуття жениха і нареченої і хмурний запал закоханого) заслужила мені за свою ясність і співучість у вищій мірі заохочуючі похвали“ [2]. За справедливим зауваженням одного вагнерівського біографа, музична цінність фрагментів „Весілля“ значно вища його пізнішої опери „Феї“. Між „Весіллям“ і такими творами, як „Лоенгрін“ і „Трістан“, є пряма стилічна близькість.

В основу „Феї“ покладена драматична фіаба (казка) венеціанського письменника XVIII сторіччя, знаменитого Карло Гоцці—„Жінка-змія“. Характерно, що Вагнер, злякавшись, відмовляється від сюжету, що його запропонував йому письменник Лаубе, і який був побудований на показі революційної боротьби в Польщі. Образ Костюшко не приваблював Вагнера. Його цікавила фантастика, казковість п'єси К. Гоцці—любимого письменника німецьких романтиків. І Вагнер остаточно зупиняє свою увагу на „Жінці-змії“. Розвиток дії, ідейний зміст твору, імена дійових осіб,—все було змінено композитором. У Гоцці любов смертного до феї, що повинна витримати страшні випробування, майже звільнити фею і перетворити її в людину. У Вагнера не тільки змінюється характер випробування, але, навпаки, смертний перетворюється в безсмертного і з'єднується з своєю феєю. Вже тут уперше з'являється мотив спокутування, самопожертви, що проходить червоною ниткою через дальшу творчість Вагнера. Імена дійових осіб—Ада (фея) і Аріндаль (смертний) перекочували в оперу з „Весілля“. Музикальна мова опери, як і літературна,—мало оригінальна. Наслідування зразків і стилю, ствердженому в творах Вебера, не виходить за межі чистого учнівства. Окремі сторінки опери навіть банальні. Можливо, тільки увертюра до „Фей“ дає відчути майбутнє творця „Рієнці“ і „Лоенгріна“. Закінчена в 1834 році, ця опера, за життя композитора, на сцену не попала.

Велику роль в розвитку суспільно-політичних поглядів Вагнера цього періоду відіграли його зустрічі з Г. Лаубе і з очолюваним ним гуртком „Молодої Німеччини“. В умовах жорстокого поліційного режиму, запровадженого в Австрії і Прусії Меттерніхом, який придушував навіть найслабкіші спроби прояву вільної думки, діяльність окремих представників гуртка „Молода Німеччина“ відіграла значну роль. Сувору оцінку „Молодої Німеччини“ дали Маркс і Енгельс: „До елементів політичної опозиції домішувались погано перевірені університетські спогади німецької філософії і незрозумілі крихти французького соціалізму, особливо сенсимонізму. І кліка письменників, які підносили публіці цю мішанину, чванливо називали себе „Молодою Німеччиною“.

Проте, ця оцінка, яка стосується політичних поглядів окремих членів групи, не зменшує позитивного значення, що його мала „Молода Німеччина“ в цілому. Про Гуцкова — автора „Уріеля Акости“ — Енгельс говорив, що стиль останнього „дивно влучний, що освітлюється іноді ясним сонячним промінням“. Крім Гуцкова, видатного романіста і драматурга, до „Молодої Німечини“ входили Л. Вінберг, Мундт, Г. Лаубе, не кажучи вже про Г. Гейне і Л. Берне. Особисте спілкування з Лаубе, автором роману „Молода Європа“, залишило слід у свідомості Вагнера і позначилося на його опері „Заборона любові“ (1834—1836).

Боротьба проти святенності і лицемірства, міщанської моралі, боротьба за розкріпачення жінки і урівнення її в правах з чоловіком, своєрідний культ вільної плоті,—ось тема знаменитого роману Лаубе, дві частини якого вийшли в 1834—1836 рр. Безперечно, що коло цих ідей було запо-

---

[1] Безперечно, що „Весілля“ створювалось під впливом поезії Байрона. І, нарешті, ім'я Ади взяте з „Каіна“ Байрона.

[2] R. Wagner — „Mein Leben“. В І, стор. 74, Leipzig, 1890.

зичене автором у письменника XVIII віку — В. Гейнзе, „Ардінгело“, яке стоїть безсумнівно близько до „Молодої Європи“ Лаубе. Вагнер — надзвичайно вразливий, легко запалюється і швидко сприймає ідеї зовні, і він не міг не піддатися впливові Лаубе. Саме в колі вражень, зв'язаних з „Молодою Німеччиною“, слід шукати ідейне джерело опери „Заборона любові“ або „Послушниця з Палермо“. Тему і сюжет її Вагнер знайшов в шекспірівській трагікомедії „Міра за міру“. Однак, багато в ній він змінив і переробив. В центрі опери подано конфлікт між веселим, бурхливим виявленням життєвої енергії сіцільянцями і сумним, суворим аскетизмом німця Фрідріха, чия лицемірна мораль не знає радощів життя, і, відкидаючи їх, називає розбещеністю.

„Для мене було важливо розкрити гріховність лицемірства і неприродність суворого суду фальшивої моральності“ („Mein Leben“, B. I, стор. 91). Дія опери була перенесена в Сіцілію. За межами опери залишилась вся філософія п'єси Шекспіра, основна думка якого далеко не покривалася протиставленням лицеміра-ригориста — буйному культові плоті. Однак, Вагнер йшов на це свідомо. „Міра за міру“ була перероблена грунтовно: п'ять актів скорочені в три, біля восьми героїв п'єси залишились за межами лібретто. Проте сама виразність і логічність розвитку дії говорять про визріваючий драматичний талант Вагнера. Фінал опери відмінний від шекспірівського. Замість Вінченціо—герцога, який викриває лицеміра і дарує свободу молодому Клавдіо, основною силою, вирішальною в боротьбі з лицеміром-намісником, у Вагнера є народ. Народ із зброєю в руках готовий підняти повстання проти деспота, народ повертає свободу Клавдіо, висміює лицеміра Фрідріха, народ знищує запроваджений останнім кривавий закон, і народ, що святкує перемогу над поваленим деспотом,—ось головний герой опери „Заборона любові“. Характерно, що одночасно з Вагнером, звичайно, незалежно від нього, над переробкою шекспірівської „Міра за міру“, працював Пушкін, який дав поему „Анджелло“.

„Заборона любові“ створювалася на основі безпосередніх життєвих спостережень Вагнера. Можливо, в образі Фрідріха, який жорстоко переслідує і придушує молоде і свіже почуття, є риси того віденського поліцей-президента, за розпорядженням якого Лаубе був спочатку висланий, а згодом ув'язнений в тюрмі. Несподівано, далеке минуле, що встало з сторінок шекспірівської п'єси, ожило в сучасності Вагнера. На жаль, справжній кат революції — Меттерніх виявився сильнішим від героя опери, і життєвий фінал був інший, ніж завершення „Заборони любові“. З боку художнього є сліди дальшого музикального розвитку. Улюблене романтиками контрастне протиставлення світлої основи — злій (Агата—Каспар у „Фрейшюці“, Лізіарт—Адолар „Евріанта“ і т. д.) позбавлено у Вагнера звичних фантастичних елементів і трактовано в послідовно реалістичному плані. В „Забороні любові“ ми знаходимо, правда, ще в нерозгорнутому вигляді, спробу створення музикальної характеристики, закріпленої в лейтмотиві. Так протиставлені—аскетично—холодний і сумний мотив „Заборони любові“ і повна розгулу та веселості карнавальна пісня. Нарешті, мотив любові самого Фрідріха до палермської послушниці являє собою, поряд з першими двома мотивами, основу музичної побудови як увертюри, так частково і опери. В „Забороні любові“ увертюра не є чимсь ізольованим від наступної дії, але є органічною складовою частиною, вірніше вступом, в якому втілена основна думка твору. З переплетення цих трьох основних тем, в яких синтезовано ніби весь ідейний зміст опери, виростає сама музична тканина партитури. Боротьба тем дає узагальнену картину боротьби між світлою основою життя (карнавальна пісня) і сумним зреченням життя, знищенням його радостей (заборона любові). Перемога світлої основи над темрявою, що завершує оперу, втілена в цій же світлій карнавальній пісні. Правда, не скрізь Вагнерові вдається втілити свій задум в переконливих музичних образах, і часто ремінісценції з італійської мелодійної опери (Белліні, Доніцетті) затуляють проблиски свіжої, самобутньої музикальної думки.

Спроби провести „Заборону любові“ на сцену не були зовсім марні: цензура з труднощами пропустила оперу, правда, під зміненою назвою. Опера не мала ніякого успіху. Однак, Вагнер не журився.

Шукання нового лібретто, як матеріалу для опери, приводять його спочатку до роману Генріха Кеніга „Благородна наречена“ (1837), потім до арабських казок „Тисяча і одна ніч“ (1838). Цікаве таке признання Вагнера, зроблене ним в цей час: „Перша-ліпша книга, прочитана мною, сприймалася насамперед під кутом зору

її придатності для оперного лібретто". Знайомство Вагнера з умовами роботи в провінціальних театрах, що закріпилося службою на посаді капельмейстра в Мітаві, Ризі, дозволило йому врахувати потреби оперного мистецтва.

Увага композитора зупинилась на романі англійського письменника Е. Бульвера-Літтона — „Рієнці, останній римський трибун". Усі попередні спроби його в галузі оперної композиції здавалися примітивними порівняно з новим задумом. Постановочні можливості маленького театрика, де Вагнер тоді працював, не були зовсім враховані; композитор задумав свій твір ширше і повніше. Він, працюючи над оперою, немов діяв за принципом „від противного". Безперечно, як вказує сам Вагнер, його приваблювала перспектива паризької великої опери. Приклад „Вільгельма Телля" — Россіні, „Німої з Портіччі" — Обера, „Роберта Диявола" і „Гугенотів" — Мейєрбера не пройшов безслідно. Не можна твердити, що паризька велика опера зумовила стиль „Рієнці", але, безперечно, що Вагнер враховував особливості цього своєрідного жанру. Сюжет „Рієнці" в цьому відношенні давав композиторові великий простір і був надзвичайно вигідним сценічно. Композитор не помилився, зупинивши свій вибір на цьому творі. Саме „Рієнці" приніс згодом перший успіх Вагнерові.

Роман Бульвера, не зважаючи на всю яскравість фарб і майстерність письменника, не дає історично вірної картини подій, що відбувалися в Римі. Хоч автор і твердить в передмові, що він не переслідував ніяких „вузьких цілей і прагнув лише до правди", його роман пройнятий помірковано-ліберальними тенденціями, які знаходять своє узагальнене виявлення в образі друга Рієнці—Адріано де-Костелло. Разом з тим в романі Бульвера дано майстерний малюнок епохи.

Ця книга мала величезний повсюдний успіх. Не випадково вона притягала і увагу Вагнера. Труднощі, що зустріли останнього при спробі перевести роман в лібретто, були великі. Самий розмір книги (400 сторінок), велика кількість деталей, епізодів, безліч статичних описів — складали труднощі майже непереборні. Вагнер не обмежив свої функції виписуванням діалогів з роману, але, вільно оперуючи матеріалом книги, побудував на її основі суцільну і цікаву п'єсу. Список дійових осіб скорочений набагато, пропущено ряд подій, інші скорочені, деякі сцени складені наново. „Рієнці" — п'ятиактна опера. Ці п'ять актів охоплюють основні події роману. Уже перша сцена малює викрадення нобілями сестри Рієнці — Ірени, її звільнення Адріано, виступ народу.

Героїчна боротьба Рієнці за свободу римського народу втілена в опері Вагнера в яскравій переконливій формі. Трагічна самотність Рієнці, відхід від нього народу, зрадницька роль церкви в падінні трибуна, — передані Вагнером яскравіше і переконливіше, ніж Бульвером. Примітна ремарка, якою завершується опера: вогнені язики пожежі лижуть стіни Капітолія, вогонь охоплює будинок, під його уламками гинуть Рієнці, Ірена, Адріано[1]. І тоді нобілі, які добилися перемоги над ворогом і знищили його, „кидаються із зброєю в руках на натовпи народу" (hauen auf das volk ein). Ця виразна ремарка дає ніби символічне втілення долі, яка чекає народ.

З боку музичного найбільш вдалися композиторові ансамблі, хори, зокрема чудовий, урочистий хор вісників (II акт). Величезною драматичною силою пройняті фінали IV і V актів. Безперечно кращою частиною опери є увертюра, класична формою, повна внутрішнього вогню, великого піднесення і оптимістичності. Тут геній Вагнера розкривається з справжньою переконливою силою.

Життєві обставини, однак, складалися в цей час несприятливо для Вагнера. Борги, нужда, потреба виходу з провінціальної обмеженості, прагнення в Париж — центру світової музичної культури — ось що примушує композитора залишити Ригу і податися шукати щастя в столиці Франції. Ще до своєї морської подорожі з Піллау в Лондон (1839), коли буря віднесла корабель до берегів Норвегії і Вагнер почув від матроса оповідання про „Летючого голландця", йому довелося знайти у Гейне („Записки пана фон Шнабелевопського") літературну обробку цієї поетичної легенди. Гейне навіть посилається на якусь театральну п'єсу про „Корабель"-примару, яку він бачив на сцені, але це, очевидно, містифікація. Оповідання Гейне дає не тільки основні мотиви легенди, але й розчленування її на три частини (приїзд гол-

[1] В романі Адріано і Ірена врятовуються від загибелі. Картина вогненої загибелі героїв опери, безперечно, вплинула на фінал „Пророка" Мейєрбера, написаного під явним впливом Вагнера.

ландця в гавань і знайомство його з шотландським купцем; зустріч голландця з дівчиною, яка його полюбила; розставання їх і самогубство дівчини, що звільняє голландця від прокляття, яке тяжіє над ним. Пізніше, працюючи над своєю оперою „Летючий голландець“, Вагнер використав усі вказівки Гейне, але відкинув іронічне трактування сюжету, перевів його в трагічний план. Можливо, оповідання Гейне не дістало б втілення в опері, якби не згадана вище морська подорож в Лондон, враження якої, поєднані з спогадами про новелу Гейне, привели Вагнера до думки про нову оперу.

Попереду був Париж. Тяжке і нестерпне існування, яке там провадив композитор, не відбилося на його творчості. З титанічною енергією, перемагаючи матеріальні труднощі, перемагаючи розчарування, вириваючи для композиції години відпочинку, Вагнер працює над „Летючим голландцем“.

З цієї опери починається справжня реформа оперного мистецтва, яка дістала дальший розвиток в „Трістані“, „Кільці Нібелунгів“, „Мейстерзінгерах“. Мотив спокутування, вже намічений у „Феях“, дістає в „Голландці“ повне втілення. Таємничий „Голландець“, засуджений на вічні блукання по морях, який раз у вісім років виходить на берег, шукаючи жінки, вірне кохання якої могло б врятувати його, — постать цілком романтична. Він здається створеним не тільки Вагнером, але й Байроном. І це тим характерніше, що, за свідченням Ліста, композитор тоді не був знайомий з творчістю великого англійського поета. Моряк-мандрвник—ізгой людства. „Вічний мій сум, — говорить він, — і кінця йому не буде“. В образі Сенти — дочки Доланда, дане ніби уособлення ідеї самопожертвування, що попереджає Елісавету з „Тангейзера“. Геніальна увертюра програмна і в той же час вона є вступом в дію, даючи згусток основних філософських мотивів її. Страшна буря. Блискавки розрізають небо. По бурхливих хвилях несеться корабель з червоними парусами. Лейтмотив прокляття стикається з лейтмотивом спокутування (Сента), і в цій боротьбі перемагає кохання, що звільняє мандрівника. Центральна частина опери, в якій втілено задум композитора, — балада Сенти (II акт), що дає ніби стислий виклад дії і навіть словесну програму увертюри.

Своєю побудовою „Летючий голландець“ ще не вийшов за межі опери, розбитої на завершені вокальні номери, хоч Вагнер, і прагне, слідом за Вебером, до побудови суцільної драматичної сцени.

В Парижі композитор не знайшов визнання для свого твору, більше того, йому довелося до дна випити чашу принижень; у Вагнера купили лібретто з тим, щоб музику замовити іншому композиторові. Тому зрозуміло, що, діставши можливість повернутися на батьківщину, Вагнер без жалю залишив Париж. Успіх „Рієнці“ (Дрезден, 1842) винагородив композитора за довгі роки принижень. Творчі шукання його вступають в нову фазу.

„Тангейзер“ і „Лоенгрін“ — знаходяться по обидві сторони рубежа, яким в житті Вагнера був 1848 рік. В цих операх, що продовжують розробку романтичних сюжетів, які були улюбленими для поетів того часу, Вагнер повільно і обережно намацує нові форми музикальної драми, ще не пориваючи остаточно з старими. Дальше поглиблення дістає система лейтмотивів і по-філософському усвідомлюється споконвічна, за Вагнером, боротьба добра із злом.

Разом з тим і в „Тангейзері“ і в „Лоенгріні“ ще дуже багато пережитків старої романтичної опери. І, нарешті, музикальний матеріал нерівноцінний, особливо в „Тангейзері“, де поряд з неповторною увертюрою (правда, написаною пізніш) ми зустрічаємо такі банальні сторінки, як арія Вольфрама „О, ти вечірня зоре“. В „Лоенгріні“, що сюжетно замикає „Парсіфаль“, але хронологічно попереджає створення його, боротьба добра із злом дана в нарочито абстрактних, не життєвих формах. Прозорі, ніби звільнені від матеріальності, звучання вступу до „Лоенгріна“ закликані перенести нас в містичний світ. Однак, зв'язок композитора з життям не дозволив йому, на щастя, витруїти з опери все земне. Особиста трагедія самого Вагнера, який залишився незрозумілим масі, втілена тут, в „Лоенгріні“, з високою майстерністю. Потім настав 1848 рік. Твори Вагнера викликали різко негативну оцінку реакційних критиків і консервативної частини суспільства. Спроби композитора реформувати оперне мистецтво і оперну справу, натрапивши на опір, кінчилися невдачею. Розчарування йшло за розчаруванням, неуспіх за неуспіхом. Розуміється, було б страшенною вульгарністю виводити захоплення Вагнера революційними ідеями з його особистих невдач, але мав велику рацію Луначарський, який сказав: „Вагнер ішов не від революції до мистецтва, а від мисте-

цтва до революції. І це добре. Це означало, що він ішов до революції з внутрішніх потреб свого дарування".

Вагнер приходить до справедливого висновку, що в умовах капіталістичного суспільства повноцінний розвиток мистецтва неможливий, неминуча загибель художника. Тільки революція може врятувати світ і людство. Тільки революція здатна відродити суспільство, яке виродилося. І Вагнер робить всі висновки з цього. Однак ми знаємо і результат. Дрезденське повстання 1848—1849 р. було нещадно придушене і „капельмейстер Вагнер", голова якого була оцінена, втік до Веймара, а звідти, за допомогою Ліста, направився в Ієну, а потім до Швейцарії. Почалися роки вигнання.

Це були роки перегляду власного минулого, поглибленої роботи над собою, переусвідомлення творчого шляху. В ці роки Вагнер створює свої основні теоретичні праці: „Опера і драма", „Художній твір майбутнього". Вагнер бачить у мистецтві кілька основних етапів розвитку: перший — період синтетичний (грецька драма), потім період розподілу мистецтв, сторіччя шукань і знаходження нового вищого синтезу. Сучасна опера, говорить Вагнер, далеко не досягла злиття поезії, танцю і музики; кожне з цих мистецтв існує окремо, прагнучи до егоїстичного панування. В музикальній драмі можна досягнути справжнього злиття і синтетичності. Слово, що передає думку, і музика, що виражає почуття, з'єднуються і ніби це диктується через рух. Те, чого не можна висловити словами, повинен втілити, на думку Вагнера, оркестр, що зображує душевний і емоційний стан героїв. Оркестр злитий нерозривно з дією, виражає тонально те, що відбувається на сцені. В основі драми лежить поетична, філософська, дійова концепція, що зумовлює, кінець-кінцем, музикальну сторону всієї опери. Сам музикальний матеріал будується на принципі „нескінченної мелодії" (unendliche Melodie), що розгортається безперервно і зв'язує в одне всі елементи сценічної дії.

Але Вагнер не тільки виробляв гармонійну теоретичну концепцію музикальної драми. Практичне втілення її відбило еволюцію світогляду композитора. Замість матеріалізму і атеїзму Фейєрбаха, вчення якого дуже вплинуло на Вагнера, думками останнього заволодів інший філософ.

Звертаючись до Ліста, Вагнер пише: „тепер я виключно захоплений людиною, що з'явилася в моїй самотності, як посланець небес. Це — Артур Шопенгауер, великий філософ після Канта... Його головна думка — крайнє заперечення волі до життя. Ця ідея, по правді, не новина для мене, і ніхто не може дійсно розуміти її, якщо вона не живе вже в ньому. Але цей філософ перший зробив її цілком ясною для моєї думки... Повна відсутність свідомості, абсолютне небуття, зникнення всіх мрій — таке єдине, найвище визволення" [1].

Вагнер знайшов у Шопенгауера не тільки песимістичну картину світу, не тільки заклик до нірвани, до „расствореня" в абсолютному небутті, але й трактування музики, як мистецтва, що перемагає життя, розчаровує його і звільняє від існування, повного тривог і мук.

Здавалося б, що втіленням цієї реакційної концепції стала музикальна драма „Трістан і Ізольда" — найсуб'єктивніший і разом з тим найповніший вираз вагнерівського генія. Повна трагічної сили легенда про любов, що перемогла смерть, була композитором перетрактована таким чином, що любов і смерть ніби зливаються нерозривно. Однак, в музикальній драмі „Трістан і Ізольда", всупереч бажанню композитора, звучить гімн на честь животворної сили любові. В образі Трістана втілена боротьба між обов'язком і любов'ю. Уособлення честі і благородства — герой Трістан — схиляється перед всеперемагаючою любов'ю. Музикальна драма про Трістана і Ізольду сповнена пристрастю. Перед нами проходить процес зародження любові, розвитку її і смерті героїв. Безперервність розгортання дії. Тут вже немає закінчених номерів, бо лише фінал опери приносить завершення трагічної долі коханців.

Вихід до світла, повернення до життя, являє собою єдина „комічна" опера Вагнера „Нюренберзькі Мейстерзінгери", в якій на історичному фоні XVI сторіччя Вагнер намалював картину становища художника в суспільстві, яке його не розуміє. Почасти ситуація, в якій опинився молодий рицар Вальтер фон Штольцінг, що виступає в змаганні співаків, являє собою пародію на становище Тангейзера (Р. Поль). В образі Вальтера легко пізнати риси самого Вагнера, його боротьбу за право бути вільним в мистецтві, його боротьбу проти косних традицій. Єва Погнер — втілення світлої сили мистецтва, що вінчає співака. Ганс Сакс — уособлення народної простоти і справжніх традицій. Вальтер (Вагнер) є

[1] Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. Leipzig, 1887. B I, стор. 147.

спадкоємцем справи життя Сакса, увінчуючи його працю. Як давно вже було відмічено, міський писар Сікст Бекмессер— причіпливий і пристрасний суддя Вальетра—це, до карикатурності схожий на оригінал, портрет реакційного австрійського критика, апостола музичного формалізму, Едуарда Гансліка, безжалісного гнобителя вагнерівської музики. Композитор, для того, щоб ще яскравіше відтінити схожість, вклав у Бекмессерові уста цитати з справжніх критичних статтей Гансліка.

Юмор Вагнера в достатній мірі важкий. Сценічно „Нюренберзькі Майстерзінгери" досить розтягнуті. Сміх не був найсильнішою стороною творчості Вагнера. Тіні посмішки немає в „Рієнці", „Тангейзері", „Лоенгріні", як і в усіх його музикально-сценічних творах. В листах і статтях своїх Вагнер, намагаючись розсмішити, тільки важкий і грубий. Проте, „Мейстерзінгери", з музикального боку, надзвичайно виразні. Треба тільки відмовитися від погляду на них, як на комічну оперу.

Центральне місце в спадщині Вагнера займає його тетралогія—„Кільце Нібелунгів", що складається з прологу „Золото Рейна" Трьох днів: „Валькірія", „Зігфрід" і „Присмерки богів".

В основу цього гігантського задуму покладені скандінавські оповіді, а також пам'ятник середньовічної німецької літератури— „Пісня про Нібелунгів". Вагнер поводився з легендою в достатній мірі вільно, зокрема надмірно модернізував її в частині відносин між героями. Зі слів Енгельса відомо, що Маркс різко висловлювався про подібне трактування давніх літературних пам'ятників.

Почавши роботу над „Кільцем Нібелунгів", вірніше кажучи, над текстом майбутньої музикальної драми, ще до революції 1848 р., Вагнер дав оптимістичне розв'язання старовинної легенди. Закінчувалась робота вже у вигнанні, коли песимістична концепція Шопенгауера святкувала повну перемогу. Не зважаючи на казковість подій, що відбуваються в тетралогії, Вагнер зумів дати, хоч і в зашифрованій формі, картину реальних відносин в сучасному йому капіталістичному суспільстві. Отруйна сила золота управляє світом, знищуючи все навколо. Ясний герой Зігфрід, що прийшов у світ, щоб рятувати людей, гине сам, як жертва ненависного золота. Разом з ним гинуть і боги, в пожежі з'єднує траурне вогнище небо і землю. Період закінчення „Нібелунгів" збігся з поверненням Вагнера на батьківщину і примиренням його з тими силами, з якими він боровся раніш.

Останній твір Вагнера „Парсіфаль" був, за визначенням самого композитора, містерією. Тут художник, який остаточно відійшов від активної участі в будівництві життя, смирився перед релігією, намагався примирити церкву і мистецтво.

* * *

Вагнер—художник суперечливих і складних шукань. Спокій був йому невідомий. Моряк-мандрівник, що блукає по хвилях,— ось образне втілення творчої стихії композитора. Незадоволений сучасною йому оперою, він піднімається на боротьбу проти рутини і фальшу, що в ній панують. Але і в самій, „музикальній драмі", до якої він прагнув, закладені були елементи цього ж фальшу, але ще більш підкресленого. В сценічному втіленні ця умовність ще більш виділяється. Але разом з тим навряд чи можна назвати іншого композитора, який міг би порівнятися з Вагнером в передаванні пристрасті, емоції, афекту. Все напруження почуттів, їх ріст і наплив передані Вагнером з надзвичайною силою. Чарівник оркестру, дивний колорист, що не поступається в цьому відношенні перед Берліозом, Вагнер розширив звукові можливості оркестру до нескінченності. Нам є чого повчитися у Вагнера здорового, могутнього і пристрасного. Відокремлюючи все наносне, реакційне, що йшло від епохи, ми звільняємо справжнього Вагнера, героїчного і мужнього, справжнього спадкоємця Бетховена, що переніс досягнення його симфонізму на оперну сцену. Такий Вагнер нам потрібний і його творчість бережно освоюється нами.

С. Сорочан

10-річчя Київської робітничої консерваторії

Бурхливий ріст пролетарської соціалістичної культури під керівництвом комуністичної партії і наших великих учителів Леніна і Сталіна, величезне прагнення робітничих мас до мистецтва, бажання вивчати і опановувати музичну культуру — викликали потребу в організації такого музичного закладу, який дав би можливість широким робітничим масам вивчати музику без відриву від виробництва.

Такою і є вечірня робітнича консерваторія, яка спочатку була консерваторією виключно вихідного дня і мала тільки 2 відділи: фортепіанний і вокальний.

Київська вечірня робітнича консерваторія організована в лютому 1928 року з ініціативи культвідділу ОРПС.

Основна мета робітничої консерваторії — готувати активних учасників самодіяльних гуртків і керівників, а при наявності яскравих музикальних даних студентів — готувати кадри вокалістів, інструменталістів, диригерів і педагогів.

Немало труднощів довелося подолати консерваторії на своєму шляху, особливо в перші роки свого існування.

Від маленького, спочатку замкненого музичного закладу, вона виросла в могутній популярний серед широких мас трудящих навчальний заклад, в якому навчається тепер до 700 чоловік робітників, службовців без відриву від виробництва, а також багато утриманців і дітей, які вивчають усі види музичного мистецтва.

Велика кількість піаністів, співаків, скрипалів та інших інструменталістів, які закінчили вечірню консерваторію (тт. Ткачук, Кириленко, Токаренко, Лясковська, Савицька, Кобушко, Геращенко, Шеренко, Козуб, Конопельцев, Вольдмайєр, Владюк, Ковальський, Нейдельман, Федорова, Бернау, Гдальзон, Пфейфель, Кислюк, Поляков, Лобачев, Смірнін, Каліна та інші) тепер працюють на сцені, естраді, в театрі, керують самодіяльними гуртками і вчаться в музичних вишах.

Багато з них — скрипалі, співаки, баяністи, кобзарі — стали любимими учасниками концертів на виробництвах Києва.

За час свого існування консерваторія провела більше тисячі концертів на виробництвах, в частинах Червоної Армії, в селах приміської смуги силами студентів консерваторії.

Крім того, велику роботу консерваторія провела під час виборів до Верховної Ради СРСР і в обслуговуванні всіх політичних кампаній.

Маса рецензій і відзивів свідчать про хорошу роботу і виконання.

Зараз вечірня консерваторія включилася в підготовку до виборів у Верховну Раду України і готує цілий ряд концертів для виборчих дільниць Києва.

Таким чином, вечірня консерваторія має певні досягнення; і в день 10-річчя свого існування, вона продемонструвала свої досягнення перед трудящими і громадськістю Києва.

Як. Лісовський

Клод Дебюсі і Цезар Кюі

Двадцять років тому, майже одночасно, померли два композитори, творчий шлях яких проходив поруч і разом з тим зовсім по-різному.

Виключно цікавим є порівняння творчості цих композиторів.

* * *

Клод Дебюсі народився в родині дрібного паризького урядовця, в родині, що відзначалася музичністю, для якої відвідування опери і обговорення цієї опери було подією на тиждень.

Відрізняючись від композиторів, які, звичайно, мали музикантів у своєму роду, Клод Дебюсі починає історію своєї музичної творчості з себе самого.

Вступивши за допомогою чужих людей, що помітили здібності дитини, до паризької консерваторії, Дебюсі не вражає своїх учителів. Навпаки, у хлопця вульгарний смак, прагнення будьщо відзначитись, успіхи його мало вражають, хоч і вчився він старанно. Більше того, твори виконуються ним настільки своєрідно, з такою увагою до рідких зворотів та співзвуч, що часто твір перекручувався до невпізнаності. Але в той же час гра Дебюсі на фортепіано м'яка, ніжна і не позбавлена своєрідної краси.

В 1879 році російська меценатка фон-Мекк, відома з листування з П. І. Чайковським, звернулась до вчителя Дебюсі—Мармонтеля з проханням порекомендувати піаніста, і Дебюсі їде з фон-Мекк у Венецію, Рим, Відень і потім до Москви.

Ця поїздка відіграє велику роль в творчості Дебюсі. Поперше, тому, що у Відні він познайомився з музичною драмою Вагнера „Трістан і Ізольда", подруге, тому, що в Москві Дебюсі знайомиться з творчістю Чайковського, Бородіна, Римського-Корсакова.

Під час перебування в Москві Дебюсі написав юнацьку симфонію. З листування фон-Мекк і Чайковського видно, що вже в цей період Дебюсі багато писав „маленьких творів", з яких про тріо сказано, що воно „дуже миле", але серйозної уваги ці твори не викликали.

Пізніше, у Парижі, Дебюсі пише також пісні і романси на банальні теми („Зоряна ніч", „Чудовий вечір" тощо), які не мають особливого значення і не виходять з традиційних рамок.

Тим часом Дебюсі готується до одержання першої римської премії від Академії ізящних мистецтв. Премія давала право на поїздку до Рима на три роки. В особистому житті Дебюсі також сталися зміни в зв'язку з переїздом до родини Ванье—культурних і музично освічених людей.

Але відразу одержати премію Дебюсі не вдається, і лише в 1884 році йому присуджують бажану нагороду за кантату „Блудний син".

Подорож до Рима не задовольняє Дебюсі. Спочатку він захоплюється класиками літератури і музики: читає Шекспіра, вивчає хори XVI ст., Палестріні, а також Вагнера, але поступово його все більше тягне в рідний Париж. Характерно, що вже твори Дебюсі, надіслані з Рима, відмічені академією, як такі, що виявляють тенденцію до відшукування неподібного, мають перебільшене почуття музичного колориту і, кінець-кінцем, було висловлено таке побажання: „Слід побажати, щоб він, (Дебюсі—*Я. Л.*) остерігався невиразного імпресіонізму—одного з найнебезпечніших ворогів правди в творах мистецтва".

Побажання це не здійснилось.

Після повернення з Рима Дебюсі остаточно пориває з класичними, традиційними схемами. Він відкидає сонатну схему і вимагає балансування між ладами і тональностями.

В цей час він пише низку фортепіанних творів, в тому числі ліричну „Бергамську сюїту" і пісеньки—шедевр інтимного ми-

стецтва, що передають найтонші настрої. Тепер Дебюсі входить в гурток символіста-поета Ст. Малларме, в гурток, який вплинув на всю наступну творчість Дебюсі.

Вплив гуртка Малларме, що об'єднував поетів-символістів і художників-імпресіоністів, був такий сильний, що Дебюсі нерідко називають імпресіоністом і символістом у музиці.

Мені здається, що ні тим, ні другим Дебюсі не був. Мистецтво імпресіоністів — це мистецтво відчувань і майже у протилежність імпресіонізмові існує напрямок символістів, які намагаються розкрити глибину „таємничого" змісту речей.

Дебюсі шукає нових форм, нової музичної мови, він користується натяками, передає настрій, знаходить сюжети у творчості поетів свого гуртка, але разом з тим Дебюсі радісно сприймає Мусоргського, особливо „Бориса Годунова". На творчості навіть зрілого Дебюсі легко побачити вплив Римського-Корсакова, і це при повній відсутності ідейної близькості.

* * *

Своєрідний, витончений композитор Дебюсі глибоко пов'язаний з французькою народною музикою, який створив музику для небагатьох вибраних слухачів, чудово розумів значення музики, як засобу психологічного впливу.

Приступивши до роботи над найзначнішим твором своїм, оперою „Пелеас і Мелізанда", він пише:

„Дійові особи драми намагаються співати, як реальні люди, а не умовною мовою, що складена за застарілими традиціями".

Дебюсі уникає впливу Вагнера. Повна відсутність театральності виконання, мистецьке передавання мовної мелодії (порівняти з способом речитативу у Мусоргського), тонкість інтонації — ось головні вимоги до музики, що їх пред'являв Дебюсі. І на всьому цьому видно великий вплив саме російської музики і прагнень російських класиків. Шукаючи сюжету для своєї опери, Дебюсі зупинився на драмі бельгійського символіста Моріса Метерлінка — „Пелеас і Мелізанда". Драма захопила Дебюсі тому, що „дійові особи не мудрують, а виносять життя і долю". Над „Пелеасом" композитор працює близько десяти років (1892—1902), і ця опера викликає бурю серед музичної критики.

Друзі захоплено вітають оперу, вороги пишуть, що музика опери нагадує „скрип дверей" і т. ін.

Серед буржуазної молоді Дебюсі знаходить багато прихильників і стає на чолі містичного напрямку, з яким по суті у нього немає нічого спільного.

Ромен Роллан, пояснюючи соціальний зміст „Пелеаса", пише: „Фаталізм цей, що відбиває перевтому духовної аристократії Європи, був чудово переданий музикою Дебюсі, яка додала до нього свою власну поезію і чуттєве зачарування, що зробило його ще більше заразливим, непоборним.

У всякій музиці є п'янка влада і вона захоплює душу у вихор чарівного самозабуття" (Р. Роллан — „Музиканти наших днів").

Дійсно, для частини інтелігенції кінця XIX і початку XX ст., замкненої у своїй вузькій сфері суб'єктивних переживань, опера „Пелеас і Мелізанда", не зважаючи на свою одноманітність, була виразом модних настроїв.

Але варто тільки ознайомитись з діяльністю Дебюсі, як критика, діяльністю, яка почалась ще в 1901 році, і стає ясною відсутність спільних ідей у автора „Пелеаса" з своїми прихильниками.

Дебюсі прихильник ясної, простої і натуральної музики французьких композиторів XVIII ст. — Куперена і Рамо. Дебюсі глибоко поважає Вагнера, хоч в нього (Дебюсі) діяльність спрямована на боротьбу з впливом Вагнера у Франції.

Про Шопена Дебюсі пише: „Музичні твори Шопена — одні з найчудовіших, будь-коли написаних". Але особливо характерне ставлення Дебюсі до російської музики. Бородіна і Балакірева він дуже цінує. Римський-Корсаков і Мусоргський є для нього, хоч і трохи однобічними, але безперечними зразками.

Слід відмітити, що після опери „Пелеас і Мелізанда" музика Дебюсі змінюється. З млосної і меланхолічної вона стає звучною і ясною („Сарабанда", „Морю", рапсодії).

Дебюсі не виносив важкої, погано оформленої музики, особливо позбавленої смаку. Він вірно почував розклад буржуазної культури і, не зважаючи на крайній естетизм, закликав до утворення народного театру, народної опери.

* * *

Цезар Антонович Кюі народився на 27 років раніше Дебюсі. Батько його теж

француз, який потрапив до Росії з військом Наполеона I і залишився назавжди.

До 13 років Ц. Кюі жив у Вільно, де його батько вчителював, а потім хлопця відправили до Петербурга, де він вступив до інженерного училища.

І у цього композитора теж не було в роду музикантів, і музична кар'єра його наперед не визначалася.

Першим його вчителем музики був польський композитор Монюшко, але навчання з ним тривало тільки з півроку.

У 1856 році Ц. Кюі познайомився з Балакіревим, який залишився продовжувачем справи Глінки, в зв'язку з від'їздом останнього за кордон. Скоро навколо Балакірева стало збиратись нове російське музичне товариство, і першим приєднався до цього Ц. Кюі.

За влучним висловленням Стасова, „Балакірев став наставником Кюі в частині всього, що створено для оркестру і фортепіано, Даргомижський — в частині створення для голосу".

Почав з скерцо для фортепіано в 4 руки і низки романсів на особисті теми („Я помню вечір", „Я тайни моєї не скажу нікому", „В душі горить вогонь кохання" і ін.), а також з одноактної комічної опери „Кавказький бранець". В цих пробах пера ще багато незакінченого.

Але в 60 роках минулого сторіччя остаточно оформилась нова російська музична школа, так звана, „могутня купка", до якої входили Балакірев, Кюі, Мусоргський, Римський-Корсаков, Бородін, і Кюі став виразником їх прагнень і надій. Більше десяти років Кюі провадить роботу музичного критика, захищаючи ідеї „могутньої купки", і це приводить до загострення стосунків з рядом музичних діячів. Тому перша опера Ц. Кюі „Вільям Ратклiф", за баладою Гейне, не увінчалась успіхом. Про Кюі писали, що він копіткий, як китайці, але у відміну від них—бездарний. Навіть Серов писав, що опера Кюі—сугуба нісенітниця.

Особливо відмічала критика свавілля Кюі в частині гармонії, вказуючи на недостатність дуетів, терцетів і ін., а також на явно недостатню мелодійність опери.

Після „Ратклiфа" Кюі створює свій другий твір—„Анжело", за сюжетом Віктора Гюго. Закінчуючи, за заповітом Даргомижського, „Кам'яного гостя", Кюі написав свою оперу „Анжело" також у нових оригінальних формах (близьких до „Псковітянки" — Римського-Корсакова і „Бориса Годунова" — Мусоргського). Опера „Анжело" була сприйнята краще „Ратклiфа". Їй не було відмовлено в м'якості і „милозвучності", але тривалого успіху вона не мала.

Романси Кюі — це витончені мініатюри, завжи виразні і мелодійні, не зважаючи на декламаційний речитатив, що віколи не виходить за межі естетичного смаку.

Ліризм панує в романсах Кюі. Навіть в операх його кращі місця — ліричні. Найкращі романси Кюі—це: „Спалений лист", „Я вас кохав" (Пушкін), „Вона співа і звуки тануть" (Лермонтов), „З моєї великої скорбі" (Гейне) і на його ж слова — „На мольби мої уперто".

Виключно цікаві романси, в яких ілюструється природа: „Останні квіти", „Хуртовина шумить", „Морська тиша". Можна сказати, що, як романсист, Кюі разом з Балакіревим є продовжувачем і передавачем ідей Глінки і Даргомижського — наступному поколінню російських композиторів.

* * *

Що ж спільного у цих композиторів?

Обидва вони захоплювались народною музикою, але як у творах Кюі, так і у Дебюсі, немає переспівів чистої народної пісні, і цим твори Кюі, відрізняються від творів інших членів „могутньої купки".

В творах Кюі і Дебюсі немає ні сильно драматичних, ні дуже комічних місць, але вони виключно ліричні і мелодичні у вищому розумінні цього слова.

До обох можна вжити слова Шумана, що в музиці, як в шахматах, не зважаючи на значення королеви - мелодії, основне це — король-гармонія.

У обох композиторів дуже розвинений смак, почуття міри, і в низці творів є спільні риси з Грігом. Не зважаючи на великий вплив Мусоргського, ні Кюі, ні Дебюсі не жертвували красою музики ради реалізму, що нерідко трапляється у Мусоргського.

Обидва були музичними критиками і звідси їх загальна риса — відсутність байдужості до традицій, жагуча жадоба ідей в мистецтві, велика любов до своєї справи, З нашого сучасного погляду, Кюі не завжди був правий у своїх критичних статтях, але вірний його основний погляд, що російська школа вела музику по шляху дальшого розвитку і що вплив російської музики на творчість ряду іноземних композиторів (Дебюсі, Равель і ін.) вказує на світове історичне значення російської музики.

П. Барановський і І. Белза

До питання про настроювання музичних інструментів

I

Проблема ладу музичних інструментів на сьогодні ніяк не може вважатися розв'язаною; навпаки, музична акустика майже легалізувала неточності і нерівності звучання, що існують в оркестровому комплексі. Так, наприклад, в „Короткому курсі музичної акустики" А. В. Рабиновича (музсектор ГИЗ'а, М., 1930) ми читаємо на стор. 152:

„Через те, що майже всі інструменти оркестру не мають точно зафіксованого строю, гра в унісон провадиться за допомогою коректування слухом і, отже, унісон ніколи не може бути математично точним. Замість унісону маємо комплекс звуків, дуже близьких щодо висоти. Всі вони в нашому сприйманні зливаються в один звук, тобто дають деякий проміжний тон певної висоти. Поєдання тембрів окремих інструментів і биття, що виникає між окремими звуками, надають загальному звукові групи однородних інструментів специфічного характеру".

А Гуго Ріман в своїй класичній праці „Акустика з точки зору музичної науки" (переклад з німецької М. Кашкіна, М., 1898), полемізуючи з прихильниками, так званого, „чистого строю", прямо ставить питання „...чи не слід, дійсно, допустити певну ширину для локалізації звукової висоти в нашому слуховому відчутті, що дозволяє сприймати коливний тон за стійкий і незмінний, і за вірний, хоч він і не зовсім вірний".

Дійсно, досвід показує, що при незначному „розширенні" (в межах $^1/_6$—$^1/_7$ цілого тону в обидві сторони) інтервалу прими наше ухо сприймає проміжний тон без неприємного відчування розщеплення звуку. Однак, справа не тільки в межах допустимого „розширення" унісону двох або навіть більше інструментів, що є, кінець-кінцем, найпростішим випадком.

Розглядаючи проблеми строю музичних інструментів, ми повинні врахувати цілий ряд факторів, які значно ускладняють наше завдання.

Поперше, інструменти симфонічного оркестру строяться за трьома різними принципами і діляться на інструменти з зафіксованим строєм (рояль, арфа, челеста, ксилофон, орган і т. п.), інструменти з напівзафіксованим строєм (всі духові, за винятком цуг-тромбона), що допускають інтонаційні корективи в процесі гри (дихання, губна артикуляція) і на інструменти з незафіксованим строєм (цуг-тромбон і всі смичкові), які вимагають визначення інтонації в процесі гри і, що для нас дуже важливо, допускають можливість різного інтонування енгармонійно—рівних звуків та інтервалів (досить згадати хоч би скрипкову аплікатуру діезних і бемольних гам).

Подруге, нам слід враховувати особливості темпераційної системи, далеко не такої досконалої, як це здається з першого погляду.

Ще Гельмгольц писав: „Сучасні музиканти, які, за дуже рідкими винятками, ніколи не чули іншої музики, крім тієї, що відтворюється в темпераційному настроюванні, дивляться здебільшого дуже легко на її неточності". І далі: „Не можна заперечувати того, що система темпераційного настроювання, в наслідок своєї простоти, має зовсім особливі переваги для інструментальної музики, що всяка інша система вимагала б далеко складнішого механізму інструментів і значно утруднила б її спосіб виконання, і що тому високий розвиток сучасної інструментальної музики став можливим тільки при пануванні темпераційного настроювання. Однак, не слід вважати, що різниця між темпераційною і натуральною системою є тільки теоретична дрібниця, яка не має практичного значення. Що ця

різниця також досить помітна і для слуху не особливо музично розвинутих людей, це зараз же показує дійсне спостереження на правильно настроєному інструменті" (Г. Гельмгольц. „Учение о слуховых ощущениях, как физиологическая основа для теории музыки". СПБ, 1875, стр. 455—456).

Потретє, нам слід враховувати тембральні особливості інструментальних груп і конструктивні особливості окремих інструментів. І, нарешті, нам доведеться врахувати і ті відкриття в галузі музичної акустики, які встановили дуалізм гармонійних і мелодійних інтервалів.

II

Слід зауважити, що, коли наука протягом довгого часу підходила до оцінки тієї чи іншої системи конструкції і настроювання даного музичного інструмента з точки зору наближення цієї системи до „ідеальних" схем музичної акустики, до напівмістичних піфагорових рядів, то за останній час узагальнення живого досвіду і відкриття фізіологічної акустики привели до протилежних результатів. Так, наприклад, настроювання гармоній і фортепіано провадиться тепер „з розливом", тобто з таким відхиленням від „чистого" тону, яке, створюючи еластичну вібрацію даного тону, знищує його мертвену статичність, наближає до живого звуку людського голосу.

Це значить, що дві або три струни, які утворюють джерело звуку певної висоти в роялі, настроюються не зовсім в унісон, а з незначним відхиленням від нього, що створює враження вібрації.

Це значить також, що група струнних інструментів своїм тембром завжди буде відрізнятися від одного інструмента даної групи, бо майже невловима різниця в інтонуванні окремих виконавців створює враження насиченості звуку незалежно від його сили. Ось чому в радіостудіях і звукоздіймальних кінопавільйонах застосовуються групи струнних інструментів, а не окремі інструменти, звук яких посилений відповідною диспозицією мікрофона, або режимом посилення, що з точки зору техніки цілком можливо, і не становить ніяких труднощів.

Фізіологічна акустика вичерпно пояснює причини задоволення, що його має людський слух від подібного живого звучання, яке порушує колишні схоластичні уявлення і норми. Не спиняючись на цих поясненнях, відмітимо, що тепер виробляються схеми подібного „живого" настроювання музичних інструментів, схеми, які добре погоджуються як з новішими даними науки, так і з реальними вимогами людського слуху.

Таким чином, музичні іструменти, всупереч багаторічним традиціям, тепер ніби „розстроюються" до певної міри за певними правилами і формулами [1]. Еластичний звукоряд, що утворюється при цьому, деяким чином коректує нерівності темпераційної системи, як це було зазначено в одному дослідженні. (П. П. Барановський і Є. О. Юцевіч. „Принципи еластичного звукоряду у застосуванні до удосконалення системи темперації". Передмова проф. І. Ф. Белзи. Журнал „Науково-технічний збірник НІТОКФ", № 2—3, 1936 р.).

Ця обставина була однією з причин, що примусили авторів дослідження зайнятися питанням про інструментальну і вокальну вібрацію. Однак, питання про настроювання оркестрового комплексу далеко складніше, ніж питання про настроювання окремих музичних інструментів, бо вимагає врахування всієї сукупності перелічених нами факторів.

III

Працями П. П. Барановського і Є. О. Юцевіча [2] встановлено явище дуалізму інтервалів, що виявляється в різному відношенні чисел, які визначають інтервали гармонійні і мелодійні, при чому останні звичайно ширші від перших, вимірюваних, як відомо, відношенням ряду простих чисел. Різниця між однойменними гармонійними і мелодійними інтервалами, що визначається головним чином моментами фізіологічного порядку (вік, втомлення, інтоксикація і т. п.), названа авторами фізіологічною коммою.

У осіб середнього віку фізіологічна комма становить в середньому приблизно 0,75% частоти від будьякого з тонів інтервалу октави, відповідно змінюючись в інших інтервалах.

---

[1] Див., наприклад, брошуру П. П. Барановського — Механізація процесів настроювання музичних інструментів, ч. І — Настроювання гармоній. Київ, 1935.

[2] П. П. Барановський — Варіаційна суть музичної системи. „Українські фізичні записки", АН, 1936 р. т. V, вип. І. П. П. Барановський, Є. О. Юцевіч — Дуалізм інтервалів і оцінка властивостей слуху. „Фізичні записки", АН, 1937 р., т. VI, вип. III.

Існування фізіологічної комми було доведено експериментально (на спеціально сконструйованих для цієї мети приладах — коммометрі і коммографі) і стало приводом для перегляду теорії слухових відчуттів та цілого ряду положень музично-акустичної науки і її практичних висновків, зокрема принципів настроювання музичних інструментів.

В цій статті ми спробуємо застосувати деякі положення, що випливають з явища дуалізму інтервалів, до розробки раціональних методів настроювання оркестрового комплексу.

Нагадаємо, насамперед, ще раз, що нам дуже необхідно враховувати той факт, що наш слух вимагає деякого розширення мелодійних інтервалів порівняно з гармонійними, і що, коли ми візьмемо, наприклад, гармонійний інтервал октави, а потім послідовно (тобто мелодійно) візьмемо обидва тони, що її утворюють, то нам доведеться для того, щоб мати відчуття „октави", трохи розширити цей інтервал, порівняно з гармонійним (це можливо, звичайно, тільки на інструментах з незафіксованим або напівзафіксованим строєм, або на спеціальному приладі — коммометрі, який експериментально обгрунтував явище дуалізму інтервалів). Звідси, насамперед, виходить, що настроювання оркестрового комплексу треба провадити за єдиним принципом, бо, якщо частина інструментів буде настроюватись за гармонійними інтервалами, а частина — за мелодійними, то це неминуче приведе до інтонаційного різнобою.

Звідси виходить далі, що ми повинні перевірити з точки зору викладеного допустимість того чи іншого „віддалення" вихідних тонів настроюваних інструментів від спочатку заданого тону, яким, як відомо, в симфонічному оркестрі є звук „ля" першої октави (частота — 440 герц.).

В доданій таблиці подано „ідеальний" випадок настроювання основних інструментів симфонічного оркестру, при чому припущено, що настроювання провадиться за принципом мелодійних інтервалів і що фізіологічна комма всіх виконавців, приміром, однакова і дорівнює 3,3 герц. на тоні „ля" першої октави (в інтервалі октави). Відповідні похідні тони позначені зірочками.

Як видно з даної таблиці, не тільки фактичний строй самого гобоя (на похідних від основного тону октавах) різко відрізняється від номінальних значень (верхня графа), але й строй всіх без винятку оркестрових інструментів не відповідає (і, як правило, не може і не повинен відповідати) формальним значенням, „офіціально" затвердженим схоластичними схемами музичної, науки, що вперто ігнорує закони фізіологічної акустики.

З цієї таблиці видно також, що за винятком випадків настроювання через дві або три октави (туба і контрабас відповідно до графи IV і V), будьякий похідний тон інтервалу, взятий будьяким інструментом за принципом мелодійних інтервалів від будьякого вихідного тону гобоя, в нашому випадку завжди відповідатиме підлеглому номіналові по шкалі гобоя. Іншими словами, весь оркестровий ансамбль буде приведений до єдиної звуковисотної шкали, і гармонійне звучання будьякого унісону у виконанні всього ансамблю буде характеризуватися відсутністю випадкового биття, що виникає від розщеплення звуку (див. вище).

Звідси виходить, що інструменти можуть настроюватись і за принципом гармонійних інтервалів, але виключно в інтервалі прими, а ніяк не октави, як видно з таблиці.

Необхідною умовою повноцінності роботи оркестру є зіграність ансамблю, яка досягається при відносно тривалій спільній грі, шляхом взаємної координації різних значень фізіологічної комми в окремих виконавців і шляхом емпіричного наближення до єдиної звуковисотної шкали. Само собою розуміється, що встановлення подібної шкали ще в процесі настроювання на багато скоротить час, необхідний для досягнення повної зіграності ансамблю і дозволить останньому спрямувати всі зусилля на досягнення художності виконання, тобто на елементи експресії, динамічного нюансування і т. п.

Окремо слід зупинитися на недопустимості форсування звучання, що має місце в загальній звуковій метушні, яка супроводжує процес настроювання і примушує того чи іншого виконавця „підвищити голос" свого інструмента для виділення його із загальної маси хаотичного звучання, відомої під іменем „музики шаха персидського".

Акустичний аналіз показує, що форсування вихідного тону (тобто того, за яким провадиться настроювання) фізично розширяє інтервал, форсування похідного тону (настроюваного) — звужує, звідси ясно, наскільки недопустиме будьяке форсування під час настроювання.

А тому що практично майже всі оркестрові ансамблі відхиляються в тій чи іншій

мірі від зазначеного нами припущення про тотожність фізіологічної комми у всіх виконавців, ця обставина ще більше поглиблює порочність легковажного ставлення до настроювання оркестрового ансамблю.

Резюмуючи все викладене, ми приходимо до таких положень:

1) Настроювання оркестрового ансамблю треба провадити за принципом гармонійних інтервалів (синхронно) в інтервалі прими або за принципом мелодійних інтервалів (секвентно) в інтервалах прими і октави.

2) Настроювання за принципом гармонійних інтервалів (синхронно) в інтервалі октави недопустиме.

3) Застосування інтервалів, що перевищують одну октаву, при настроюванні неприпустиме. Замість цього слід користуватися контрольними тонами проміжних інструментів, уже наперед настроєних за основним тоном.

4) Форсування звучання при настроюванні недопустиме; усунення цього явища вимагає, насамперед, організаційного впорядкування процесу настроювання.

5) В принципі дуже бажано, щоб оркестровий ансамбль складався з осіб з, приміром, однаковою фізіологічною коммою.

ТАБЛИЦЯ

„ідеального" строю оркестрових інструментів, приведених до тону „ля"

Назва октави		Контр-октава	Велика октава	Мала октава	1 октава	2 октава	3 октава
Номінальна частота в герцях .		55	110	220	440	880	1760
Номінальна комма		0,4125	0,825	1,65	3,3	6,6	13,2
Інструменти	Гобой . . .	53,77	108,35	218,35	440	866,6	1786,49
	I Флейта . . . Англ. ріжок . Кларнет „Б". Труба . . . Скрипка . . Альт	53,77	108,35	218,35	* 440	866,6	1786,49
	II Мал. флейта . Мал. кларнет	53,77	108,35	218,35	440	* 886,6	1786,49
	III Фагот . . . Валторна . . Тромбон . . Віолончель .	53,77	108,35	* 218,35	440	886,6	1786,49
	IV Туба	54,17	* 109,17	219,98	443,27	893,19	1799,79
	V К.-бас . . .	* 54,58	109,99	221,63	446,59	899,89	1813,19

Ця таблиця складена для діапазону частот від „ля" контр-октави до „ля" третьої октави і дає наочне зіставлення настройки оркестрових інструментів.

Лист з Москви

Капела „Думка“ в Москві

Нинішні виступи капели „Думка“ в Москві є аж ніяк не першим знайомством московських слухачів з цим найсильнішим хоровим державним колективом України. Державна капела „Думка“ неодноразово виступала в Москві і в період свого першого розквіту, на початку двадцятих років, і потім, коли вона переживала, очевидно, тяжку виробничу кризу, кілка років тому. Нинішні виступи капели становлять особливий інтерес, як показник того, в якому стані тепер перебуває цей цінний колектив. Новий диригер капели О. Н. Сорока, оновлений вокальний склад капели вперше виступили, як художня єдність, перед московським слухачем.

Московський слухач поставився до колективу з великою увагою. Насамперед, відмічаючи позитивні сторони нового складу капели, слід вказати на велику гармонійність хорового звучання, на рівний добір голосів. Безсумнівно, що в цьому відношенні проявлена достатня художня пильність. Чудові українські співи мають тепер досить дисціплінований виконавчий колектив. Великим плюсом є також широкий репертуар капели, показаний в Москві.

Однак, якщо перейти до аналізу передачі окремих номерів, то в цьому відношенні можна зробити ряд критичних вказівок і висловити деякі побажання. Ми застерігаємо, що для точного аналізу виконання не досить тільки побіжного знайомства з новим складом. Треба було б послухати репетиції хору, простежити самий процес становлення тих чи інших номерів. Цього, на жаль, ми не мали можливості зробити.

Але є ряд недоліків, які помітні музикальному слухачеві з першого знойомства з оновленим складом „Думки“. Недостатня жвавість, відсутність декламаційної виразності, гнучкості у відтворенні ритмічного рисунку п'єси. Від частини програми віяло якоюсь сухістю, надмірною акуратністю виконання. Хотілось би більше гри, свободи, більшого імпровізаційного руху в передаванні особливо танкових народних пісень. Цього, на жаль, не було. Якщо цілком задовільно виконані класичні обробки Лисенка, часом академічно врівноважені, то в більш складних обробках Леонтовича хотілось більшої художньої жвавості, багатства фантазії. Але були й приємні винятки, наприклад, „За городом качки пливуть“ (обробка Леонтовича), або чудовий хор з „Утопленої“ „Туман хвилями лягає“ (Лисенка), які передавалися капелою з надзвичайною яскравістю, багатством відтінків. З добору пісень інших національностей хору особливо вдалася єврейська пісня „Почаевер мейделах“ (обробка Шейніна), виконана, на нашу думку, не гірше, ніж її виконує „Євоканс“, (Справедливість вимагає сказати, що на першому етапі роботи оновленого колективу навряд чи можна вимагати від капели дуже великих досягнень).

Щоб судити про виконання класичних хорових зразків, нам потрібний був більш широкий матеріал, ніж той, який ми мали. В усякому разі, робота над хоровими класиками, якими досі нехтували наші хорові колективи (в цьому відношенні великі дефекти роботи є і в руських колективів), сама по собі, відрадна і показова.

Хотілось би для найближчого приїзду капели в Москву висловити таке побажання: дуже важливо для нас почути якийнебудь великий хоровий твір українського майстра. Можливо хор спроможний підготувати навіть цілий акт з такого чудового твору українського класика Лисенка, як „Майська ніч“. Такий показ для руського слухача мав би великий художньо-виховавчий сенс і далеко рушив би вперед справу пропаганди української класичної музики.

Засл. діяч мистецтв Е. М. Браудо

Музичний календар

2.V 1888 року народився *Вілінський Микола Миколайович,* український композитор (Одеса), автор „Елегічної сюїти", „Сюїти на молдавські теми", „Сонати для скрипки з фортепіано", фортепіанних п'єс (8 прелюдій Reverie, Meditassion, балади та ін.) 4 п'єсок на тексти Кузьми Пруткова, обробок молдавських народних пісень (біля 30) та ін.

* * *

7.V 1838 року народився *Брамс Іоганес* (помер 3.IV 1897 р.) — один з видатних німецьких композиторів XIX сторіччя. Перші музичні знання він здобув від батька, контрабасиста міського театру. Вперше виступив, як піаніст, в 1847 році з своїми варіаціями і звернув на себе увагу Марксена, який взяв на себе виховування молодого таланту. Великий вплив на дальшу долю молодого композитора мав Шуман, який, між іншим, вмістив в музичному журналі „Neue Zeitschrift für Musik" похвальну статтю, де вітає Брамса, як висхідну зірку.

Написав Брамс понад 80 творів, зокрема, 4 симфонії, 2 серенади, варіації на теми Гайдна, трагічну увертюру „Реквієм", кантату „Рінальді", дві ф-п концерти, скрипковий концерт, подвійний концерт для скрипки і віолончелі з оркестром, чимало хорів (4, 6 і 8-голосих, камерну музику), 2 струнних секстети, 2 струнних квінтети, ф-п квінтет, квінтет кларнета, 3 струнних квартети, 3 фортепіанних квартети, 4 ф-п тріо сонати-скрипкові, віолончельні, кларнетні та інші і безліч ф-п п'єс. Варіації на теми Шумана, угорські танці (вони особливо популярні у нас, хоч це далеко не кращі твори Брамса) романси, народні пісні, п'єси для органа та ін. Важко знайти в XIX сторіччі композитора, який був би таким далеким від декадентського зламу, від всяких „ізмів" у гонитві за сенсацією. Замість всього цього композитор йде до Баха, Бетховена до контрапунктистів XVI — XVII століття.

Гармонії його багаті новими зворотами, які, правда, іноді утруднюють на деякий час розуміння їх, але потім захоплюють слухача, ритміка його бетховенська, а зв'язок з народним фольклором та з віденською музичною побутовою культурою надає його музиці життя і бадьорості.

* * *

15.V 1873 року народився *Черепнін Микола Миколайович,* композитор і диригент (колишній професор Петербурзької консерваторії по диригентському класу), автор опери „Сват" та ін., симфоніети, симфонічних поем — „Макбет", „Колокола", „Драматичної фантазії", ліричної поеми для скрипки з оркестром, фортепіанного концерту, балетів — „Павільйон Арміди", „Нарцис та Ехо", „Маска червоної смерті", „Діонісій" та ін., струнного квартету A-moll фортепіанних п'єс (російська азбука з чотирнадцяти ескізів), прелюди та ін., хорів, романсів, дитячих пісень та ін.

* * *

21.V 1903 року народився *Гозенпуд Матвій Акимович,* український композитор і піаніст (Киев), проф. Київської консерваторії.

Серед його творів найбільше фортепіанних. З них виділимо 3 ф-концерти, „Три п'єси", „Чотири п'єси", „Казка", „3 каприси Паганіні", „3 ескізи", „4 дитячі п'єси", „4 етюди", „Поема-балада" та ін. Крім того, оркестрові твори — „Жарт і легенда", 2 молдавські ескізи, „Героїчна увертюра"; п'єси для скрипки (сюїта Рондо) для флейти (варіації на укр. теми), вокальні твори (пам'яті Паризької Комуни), романси на слова Пушкіна, для голосу з ф-п., полонези, масові пісні та ін.

* * *

22.V 1813 року народився в Лейпцігу *Вагнер Ріхард,* славетний композитор, відомий оперний реформатор і мислитель (помер 13.II 1883 р.). Почав писати музику ще в той час, коли вчився в Лейпцізькому університеті (на філософському факультеті). Перша його опера „Die Feen"

(1883 р.) не була поставлена, а друга „Das Liebies-Verbot“ не мала успіху. Диригування в театрах Магдебурга, Риги, почасти в Парижі, не задовольняло Вагнера ні морально, ні матеріально. Успіх опер Вагнера почався з опер „Рієнці“, „Моряк - мандрівник“ („Летючий голландець“) та „Тангейзер“ (1845 р.), які ставлять в театрі Дрездена, де Вагнер був придворним капельмейстером з 1842 по 1849 рік. Наступною його оперою був „Лоенгрін“, якої поставити в Дрездені він не зміг, бо в 1849 р. повинен був тікати, як учасник революційних подій.

До 1864 р. Вагнер жив то в Швейцарії, то в Парижі, то у Відні та ін. За цей час він виступає як диригент - композитор в Петербурзі і в Москві (1863 р.). В 1864 р. його запросив король баварський Людовік II (завзятий прихильник творчості Вагнера) до Мюнхена. Тут він поставив вперше такі опери: „Трістан і Ізольда“, „Нюренберзькі майстри“, „Мейстерзінгери“, „Золото Рейна“, „Валькірія“. Наступні дві опери — „Зігфрід“ та „Загибель богів“ — поставлені були в Байреті, де композиторові вдалось збудувати зразковий театр, де кожного року влітку $1^1/_2$—2 місяці ставляться й досі тільки опери Р. Вагнера. Тут поставлена була вперше і його остання опера - містерія „Парсіфаль“. Крім опер, Вагнером написана увертюра „Фауст“ та ін.

З теоретичних праць його назовемо такі: „Художні твори майбутнього“, „Опера і драма“, „Мистецтво і революція“, „Моє життя“ та ін. Важко назвати композитора, на якого в тій чи іншій формі не впливала музика Вагнера.

* * *

25.V 1863 р. — перша вистава опери *„Запорожець за Дунаєм“*, муз. С. Артемовського. Крім вищезазначеної опери, композитор написав кілька романсів.

Артемовський Семен Семенович оперний артист і український композитор, його хлопчиком вивіз з України Глінка для придворної капели. Учився співу в Італії, після чого його прийняли в колишню імператорську оперу в Петербурзі, де він виступав у головних баритонних партіях.

* * *

29.V 1893 року народився *Дранішніков Володимир,* відомий оперний диригент і композитор. З 10 років співав він в придворній капелі, де закінчив і музичну школу капели. Як кращого учня, його командирували вчитись до Петербурзької консерваторії, де він спочатку попав у клас фортепіано до відомого професора Єсіпової (одночасно вчився в університеті). Закінчивши ф-п клас у Єсіпової, він поступає також в композиторський клас (Лядов, Штейнберг, Вітоль), а через два роки — в диригентський клас, який закінчує в 1916 році, після чого запрошується диригентом в колишній імператорський театр. З 1936 року працює головним диригентом Київської державної академічної опери. З творів треба зазначити — 2 симфонічні картини, ф-п твори, романси та ін.

* * *

15.VI 1843 року народився *Гріг Едвард Гагеруп* (помер 4.IX 1907 року), геніальний норвезький композитор, фундатор норвезької музичної школи, яка викликала багато наслідувачів у всіх країнах.

Музика його відрізняється особливою теплотою; щирістю та оригінальністю. Гармонії, порівнюючи, нові, своєрідні. Особливої краси надають покладені в основу його музики справжні чудові народні норвезькі пісні.

Грігом написана музика до п'єси Ібсена „П'єр Гюнт“, з якої він зробив дві оркестрові сюїти, сцени з „Олаф Тюргвассон“, „Ліричну увертюру“, „Осінню“, „Норвезькі танці“ та ін., видатний фортепіанний концерт A-moll, скрипковий концерт, 3 сонати для скрипки і фортепіано, струнний квартет, віолончельну сонату, багато фортепіанних п'єс, з яких деякі належать до кращих творів композитора, як, наприклад, гуморески, Сігурд Іочсальфар, „Норвезькі танці“ та інші романси і хори тощо.

Гріг успішно виступав з своїми творами, як піаніст і як диригент.

* * *

17.VI 1818 року народився *Гуно Шарль Едвард* (помер 17.X 1898 р.), видатніший з французьких композиторів. Почав він творити дуже рано. 19 років він уже одержав за свій твір другу премію, а через два роки — першу державну премію.

Спочатку Гуно слухав лекції по богослов'ю, при чому писав майже виключно церковну музику. Але незабаром під впливом творів Шумана та Берліоза він відійшов від церкви і вдався до театру. Перша його опера „Сафо“ успіху не мала, те ж було і з другою оперою; не вдалася йому і комічна опера — „Лікар мимоволі“. Але,

не зважаючи на це, Гуно з особливим захопленням працював над собою, з кожним днем сили його зростали. Рішучу перемогу здобув Гуно своїм „Фаустом“ (1859 р.). Ця опера затьмарила всі опери, які були написані до того часу на цей гетівський сюжет. (В Росії вона вперше була поставлена в 1869 році). Від Гуно чекали ще таких опер, або кращих, але ці надії не здійснилися; наступні за „Фаустом“ опери, як „Філімон і Бавкіда“, „Цариця Савська“, „Мірейль“, „Ірена“, „La Colombe“ особливого успіху не мали. Удача повернулась лише з оперою „Ромео і Джульєтта“ (1867 р.). Після цього Гуно написав ще кілька опер, які теж не збільшили його славу.

Крім опер, Гуно написав чимало романсів, ф-п п'єс та ін. Під кінець життя Гуно знову повернувся до церковних творів, як месси, ораторії („Смерть і життя“), кантати (Галіп) та ін.

* * *

21.VI 1844 року в м. Тихвині, Новгородської губ. народився *Римський-Корсаков Микола Андрійович*, славетний російський композитор (помер 8.VI 1908 р.). Ще малим його стали вчити грати на фортепіано (з 6—7 років); а на 9 році він намагається навіть писати музику. До 1873 року Р.-Корсаков був на морській службі, але весь цей час учився музиці. Велике значення для нього мало знайомство з Балакіревим та з членами його гуртка (Мусоргський, Кюі, пізніше Бородін) і воно схиляло його до серйозних музичних занять. Незабаром він написав перший капітальний твір, першу симфонію, яка виконувалась 1865 року. Морську службу він кинув лише 1873 року, але ще раніш (1871) його запросили професором до Петербурзької консерваторії. Тут він був любимим професором до самої смерті—з невеликої перервою в 1905 р., коли його було звільнено, що викликало обурення всієї Росії. Крім того, він був директором безплатної музичної школи (1874—84), помічником керівника придворної співочої капели і часто виступав, як диригент в симфонічних концертах.

Головне місце в його творчості займають опери; всіх опер ним написано 16, а саме: „Псковітянка“, „Майська ніч“, „Снігуронька“, „Млада“, „Садко“, „Ніч перед різдвом“, „Моцарт і Сальєрі“, „Бояришня“, „Віра-Шелога“, „Царська наречена“, „Казка про царя Салтана“, „Кощей“, „Сервілія“, „Пан воєвода“, „Сказання про град Кітеж“, „Казка про золотого півника“. В більшості цих опер почувається щира й світла радість і та любов, з якою він оспівує природу, світлий культ сонця, що відіграє головну роль в слов'янській міфології.

Для оркестру написано: 3 симфонії, 2 увертюри (на російські теми), „Світле свято“, музична картина „Садко“, „Сербська фантазія“, „Казка“, „Капріччіо на іспанські теми“; сюїти —„Шехерезада“, „Снігуронька“, „Млада“, „Царь Салтан“ та ін.; кантати—„Світлянка“, „Віщий Олег“, „З Гомера“; камерні твори —„Струнний квартет“, „Струнний секстет“, „Alegro“ із струн. квартету „П'яниці“; для інструментів з оркестрів ф-п концерт, скрипкова фантазія на рос. теми; ф-п твори для співу з оркестром („Пісня про віщого Олега“, „Слава“ та ін.); хори, багато романсів та ін. Крім того, Римським-Корсаковим оброблено 2 збірники російських народних пісень; написано підручник гармонії, оркестровано „Кам'яного гостя“ Даргомижського, оброблено значну частину опер „Князь Ігор“ Бородіна, „Хованщина“, „Борис Годунов“— Мусоргського та ін.

* * *

22.VI 1883 року народився *Штейнберг Максиміліан Осійович* у Вільно, композитор, професор Ленінградської консерваторії, автор 4 симфоній (четверта — „Турксиб“), драматичної фантазії для оркестру, увертюри „Русалка“, „Прелюду“, музики до драми Метерлінка, 2 струнних квартетів, балету „Метаморфоза“ (за Овідієм), ораторії „Небо і земля“, романсів, народних російських пісень з оркестром та ін.

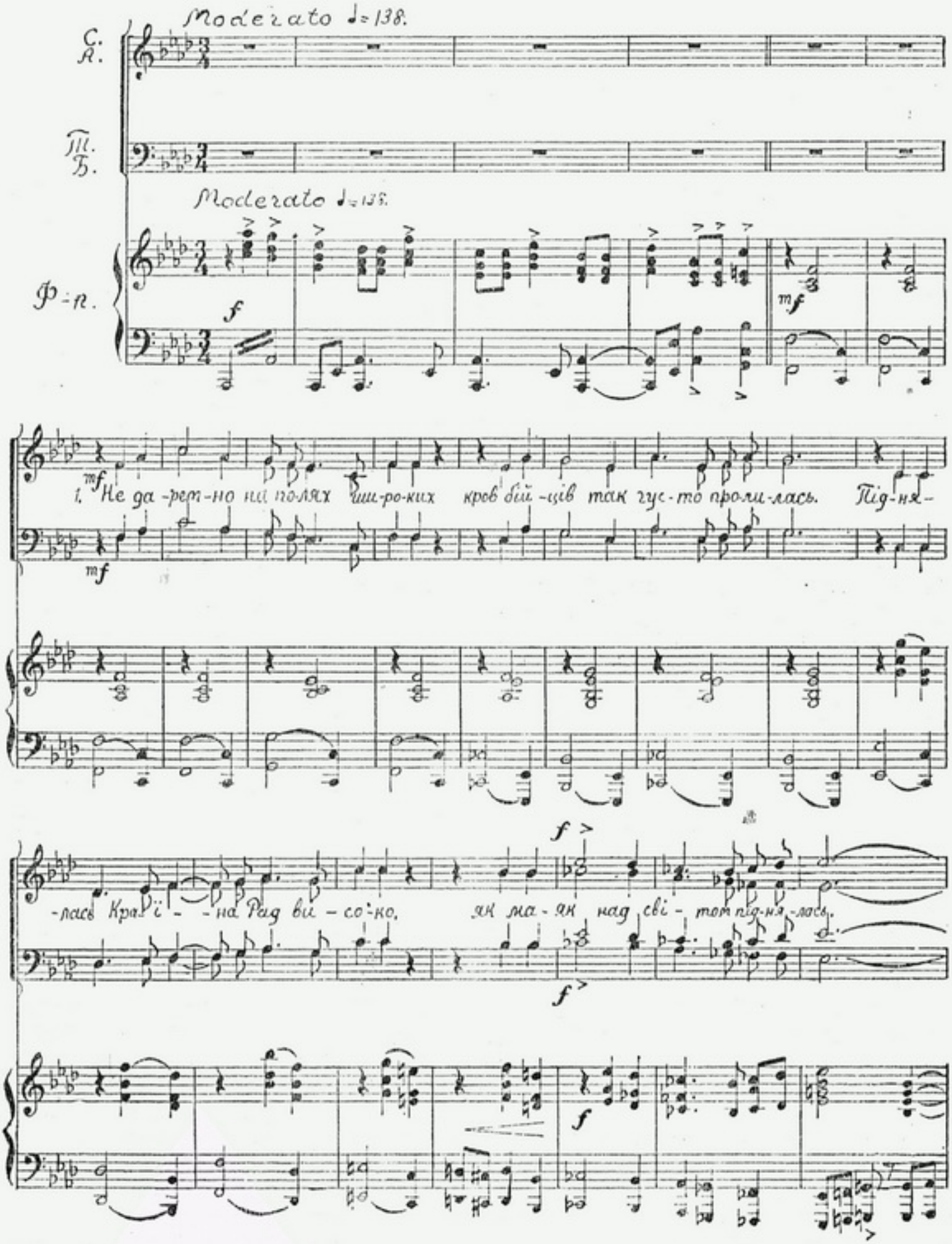
* * *

27.VI 1908 р. народився *Зноско-Боровський,* український композитор (Київ), автор музики до дитячих мультиплікаційних кінофільмів „Мурзилка“ („Тук, тук“), сюїти для гобоя, три орк. варіації для струнного квартету, двох струнних квартетів (при чому 2 на українські теми), сонати для скрипки і віолончелі, симфонічної поеми в 4 руки, скерцо для труби з ф-п, колискової для фагота, романсів, масових пісень тощо.

ДРУЖБА

Слова В. Зорового

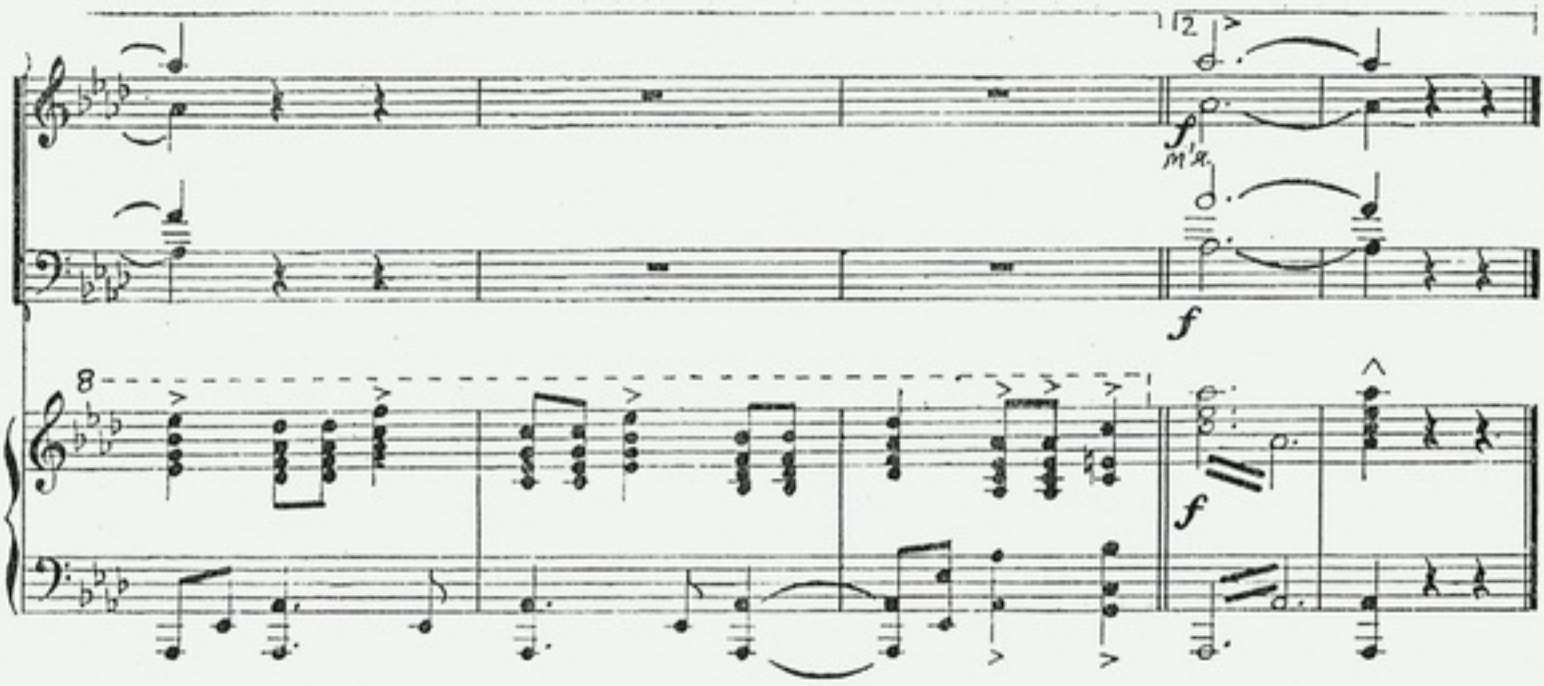
Муз. М. Верниківського



Пли- ним цві- том, буй- ним цві- том

за- цві- ла у нас зем- ля... Сон- цем Ста- лін-

-ським зо- рі та на ша друж- ня- я сі- ля



Не даремно на полях широких
Кров бійців так густо пролилась.
Піднялась Країна Рад високо,
Як маяк, над світом піднялась.

Бібліотека Пушкіна
ВПО УРСР
ВА 285

Приспів:

Пишним цвітом,
Буйним цвітом
Зацвіла у нас земля.
Сонцем сталінським зогріта
Наша дружняя сім'я.

Не забути, як в буремні роки
До одної світлої мети
Йши на бій одним могутнім кроком
Українські й російські брати.

Приспів.

Не даремно край Дніпра в долині,
Де лежать ажурнії мости,
За Радянську рідну Україну
З Щорсом йшли робочі із Москви.

Приспів.

Ми разом ворожі зграї били,
Крізь вогонь пройшли ми, як брати.
Наш Союз, що кров'ю ми скріпили,
Буде вічно квітнуть і рости.

Приспів.

Піднялись і виросли заводи,
Зацвіли колгоспівські поля,
І великий Сталін, друг народів,
Нам привіти шле з трибун Кремля.

Приспів.

Нашій дружбі вічно процвітати.
Ми клянемось клятвою бійців,
Що ніхто не зможе розірвати
Братню дружбу сталінських синів.

Приспів.

Зміст

Стор.

Указ Президії Верховної Ради СРСР про нагородження Київської державної консерваторії орденом Леніна 3

Указ Президії Верховної Ради СРСР про нагородження працівників Київської державної консерваторії 3

Про надання почесних звань професорам Київської державної консерваторії 4

Указ Президії Верховної Ради СРСР про нагородження Азербайджанського державного театру опери і балету ім. М. Ф. Ахундова орденом Леніна 5

Указ Президії Верховної Ради СРСР про нагородження працівників Азербайджанського державного театру опери і балету ім. М. Ф. Ахундова, Азербайджанської державної філармонії — учасників декади азербайджанського мистецтва в Москві. . 5

Перемога непорушного блоку комуністів і безпартійних 7

Готуймось до декади радянської музики 10

М. Піксанов — Горький і музика 14

В. Александрович — 25-річчя Київської державної ордена Леніна консерваторії 23

Л. Жовнер — В. В. Пухальський — перший директор Київської консерваторії 29

В. Вік — Ветерани Київської консерваторії 32

В. Тихий — Шлях обдарованої молоді 35

Мик. Грінченко — Радянський Азербайджан і його музична культура 44

А. Гозенпуд — Ріхард Вагнер 49

С. Сорочан — 10-річчя Київської робітничої консерваторії . . . 58

Як. Лісовський — Клод Дебюсі і Цезар Кюі 59

П. Барановський і І. Белза — До питання про настроювання музичних інструментів 62

Лист з Москви 66

Музичний календар 67

Нотний додаток: „Дружба". Муз. М. Вериківського, слова В. Зорового 70

Редагує **РЕДКОЛЕГІЯ** Техредактор **М. А. Дмитрієвська**

Уповноваж. Головліту № 2198. Замовлення № 289. Тираж 2000 прим. Друк. арк. 4½. Формат паперу 72 x 110 1/16.
У 1 друк. арк. 95.000 знаків. Здано до виробництва 17-IV-38 р. Підписано до друку 2-VII-38 р.

Фабрика художнього друку Державного Видавництва „Мистецтво". Харків, Пушкінська вул., 44.

Ціна 1 крб. 50 коп.